

ÒPERA

ACTUAL

3 ÒPERES
DE REGAL
AL CONCURS
CHRISTIE

DOSSIER

William Christie

150 Anys de l'Holandès errant

EXPOSICIÓ Wagner a Barcelona al
Cercle del Liceu

ENTREVISTA Mariella Devia

Orquestra Ciutat de Barcelona

Temporada 1993-94

OCTUBRE

Diss. 23 Diu. 24
Ronald Zollman
Nadine Denize, *mezzo-soprano*
Coral Càrmina (*dir.: Josep Vila*)
Borodin: Príncep Igor
 *Obertura
 *Ària de Kontchakovna
Danses Polovtsianes
Prokofiev: Alexander Nevsky, op. 78

Diss. 30 Diu. 31
Josep Pons
Virgínia Parramon, *soprano*
Ravel: Alborada del Gracioso
Ferrer: Foixanes (*Centenari J.V. Foix*)
Schubert: Simfonia núm. 9

NOVEMBRE

Div. 5 Diss. 6 Diu. 7
Isaac Karabtchevsky
Roman Revuelatas, *violí*
Llanas: De materia
Khatxaturian: Concert per a violí i orq.
Mahler: Simfonia núm. 1

Div. 12 Diss. 13 Diu. 14
Aldo Ceccato
Joaquín Achúcarro, *piano*
Petrassi: *Invenzione Concertata
 (Concerto núm. 6)
Rachmaninov: Rapsòdia sobre un tema
 de Paganini, op. 43
Beethoven: Simfonia núm. 7

Div. 19 Diss. 20 Diu. 21
Sergiu Comissiona
Sergej Stadler, *violí*
Glazunov: *Bacanal
Prokofiev: Concert per a violí i orq. núm. 2
Berlioz: Simfonia Fantàstica

Div. 26 Diss. 27 Diu. 28
Theodor Guschlbauer
Agustín Dumay, *violí*
Haydn: *Simfonia núm. 92, «Oxford»
Saint-Saëns: Concert per a violí i orq. núm. 3
Debussy: Danses sacrées et profanes
Debussy: La Mer

DESEMBRE

Div. 3 Diss. 4 Diu. 5
Franz-Paul Decker
Albert Guinovart, *piano*
Korngold: *Schauspiel-Ouverture, op. 4
Gershwin: Concert per a piano i
 orquestra, en fa
Berg: *Tres peces per a orquestra, op. 6
Korngold: *The Sea Hawk. Suite

Div. 10 Diss. 11 Diu. 12
Franz-Paul Decker
Horacio Gutiérrez, *piano*
Homs: Biofonia
Prokofiev: Concert per a piano i
 orquestra núm. 2, op. 16
Shostakovitx: *Simfonia núm. 15,
 op. 141

Div. 17 Diss. 18 Diu. 19
Kurt Sanderling
Michael Sanderling, *violoncel*
Dvorák: Concert per a violoncel i
 orquestra, op. 104
Txaikovski: Simfonia núm. 4, op. 36

GENER

Diss. 8 Diu. 9
Enrique García Asensio
Brigitte Engerer, *piano*
Coral Càrmina (*dir.: Josep Vila*)
Fauré: *Masques et Bergamasques,
 op. 112
Saint-Saëns: Concert per a piano i
 orquestra núm. 2, op. 22
Mestres Quadreny: **Cant a Maria
 Aurèlia
Prokofiev: Romeu i Julieta. Suite

Div. 14 Diss. 15 Diu. 16
Enrique García Asensio
Ramon Coll, *piano*
Beethoven: *Música per a un ballet
 cavalleresc
Beethoven: Concert per a piano i
 orquestra núm. 1, op. 15
Rodríguez-Picó: *Simfonia núm. 1
Ginastera: Estancia. Ballet, op. 8b

Div. 21 Diss. 22 Diu. 23
Franz-Paul Decker
Disa English, *oboè*
Sílvia Coricelli, *fagot*
Larry Passin, *clarinet*
David Thompson, *trompa*
Schoenberg: *La nit transfigurada, op. 4
Mozart: Simfonia concertant, K 297b
Strauss: *Intermezzo, op. 72: Quatre
 Interludis Simfònics

Div. 28 Diss. 29 Diu. 30
Edmon Colomer
Cecile Ousset, *piano*
Pelegrí: **Diàlogos
Ravel: Concert en sol major
Dvorák: Simfonia núm. 9, op. 97,
 «Nou Món»

FEBRER

Div. 4 Diss. 5 Diu. 6
Serge Baudo
Antonio Meneses, *violoncel*
Messiaen: *Les offrandes oubliées
Dutilleul: *Tout un Monde Lointain, per
 a violoncel i orquestra
Schumann: Simfonia núm. 3, op. 97,
 «Renana»

Div. 11 Diss. 12 Diu. 13
Serge Baudo
Schubert: Simfonia núm. 4, «Tràgica»
Balada: *Simfonia núm. 4
Brahms: Simfonia núm. 4, op. 98

Div. 18 Diss. 19 Diu. 20
Franz-Paul Decker
Bruckner: *Simfonia núm. 8

Diss. 26 Diu. 27
Vladimir Valek
**Orquestra Simfònica de la Ràdio de
 Praga**
Sibelius: Karelia. Suite, op. 11
Smetana: La meva Pàtria, tres poemes
 simfònics (*Vysehrad, Vltava, Sárka*)
Martín: Simfonia núm. 1

MARÇ

Diss. 26 Diu. 27
Manuel Galduf
Orquestra de València
Enrique Pérez de Guzmán, *piano*
C. Cano: Concert per a piano i orquestra
Shostakovitx: Simfonia núm. 7, «Leningrad»

ABRIL

Div. 8 Diss. 9 Diu. 10
Enrique Batiz
Larry Passin, *clarinet*
R. Halffer: *Tripartita, op. 25
Nielsen: *Concert per a clarinet i orq., op. 57
Rimsky-Korsakov: Schéhérazade, op. 35

Div. 15 Diss. 16 Diu. 17
Karl Osterreicher
Armands Abols, *piano*
 (Premi Maria Canals 1992)

Mozart: *Simfonia núm. 31, K. 297, «París»
Liszt: Concert per a piano núm. 1
Beethoven: Simfonia núm. 3, op. 55

Div. 22 Diss. 23 Diu. 24
Lawrence Foster
Mark Kaplan, *violí*
Cerdà: **Sinfonietta núm. 2
Barber: *Concert per a violí i orq., op. 14
Beethoven: Simfonia núm. 5

MAIG

Diss. 30 d'ABRIL Diu. 1
Gary Bertini
Mozart: Simfonia núm. 40, K. 550
Mahler: Simfonia núm. 5

Div. 6 Diss. 7 Diu. 8
Edmon Colomer
Misha Dichter, *piano*
Brahms: Concert per a piano i orq. núm. 2
Brahms: Simfonia núm. 2, op. 73

Div. 13 Diss. 14 Diu. 15
Salvador Mas
 Solistes i actors a determinar
Coral Càrmina (*dir.: Josep Vila*)
Mendelssohn: *Somni d'una nit d'esti

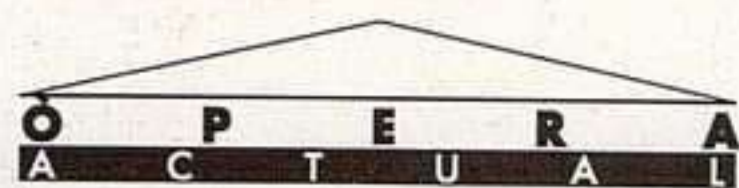
* Primera audició per l'Orquestra ** Estrena



Ajuntament de Barcelona

amb el suport de
 Generalitat de Catalunya
 Departament de Cultura

Venda anticipada de localitats: A partir del dia 18 d'octubre, de dilluns a divendres, de 10 a 21 h., i dissabtes, de 15 a 21 h., a les taquilles del Palau (Sant Francesc de Paula, 2)
Targetes de Crèdit: Per a l'adquisició de localitats, s'admeten actualment les següents targetes de crèdit: Visa, Master Card i Targeta 6.000
Tel. Informació: Tel. 317 10 96



Edita: ÒPERA ACTUAL S.L.
Comte d'Urgell 9, Entresol A
Barcelona 08011.
Telf. i fax: 426.42.26

Director
Roger Alier

Director Adjunt
Fernando Sans Rivière

Redactor en cap
Marc Heilbron

Adjunt a la redacció
Pau Galonce

Consell de redacció:
Roger Alier, Marcel Cervelló, Jesús García Pérez(+), Marc Heilbron, Pau Nadal, Javier Pérez Senz, Xavier Pujol, Fernando Sans Rivière, Lluís Trullén.

Col.laboren en aquest número:
Roger Alier, Maite Barreneche, José Carlos Cabello, Marcel Cervelló, Xavier Cester, Enzo Dara, Sergi Escolano, Francesc Fontbona, Pau Galonce, César Heilbron, Marc Heilbron, Pau Nadal, Javier Pérez Senz, Jaume Radigales, Fernando Sans Rivière, Bernardo Soares, Josep Subirà, Lluís Trullen, Joan Vives.

Fotografies Liceu: A. Bofill

Administració:
M^a José Ibars.

Publicitat
Ricardo Salas

Disseny de portada:
Cristina Güell

Producció i impressió:
Comgrafic/Litostamp

Disseny Gràfic: Crayon.

Dipòsit legal: 36.373-91

ISSN: 1133-4134

ÒPERA ACTUAL no pertany ni està adscrita a cap organisme públic ni a cap entitat privada. La direcció respecta la llibertat d'expressió dels seus col.laboradors, i els seus texts són, per tant, d'exclusiva responsabilitat dels escriptors que els signen i no l'opinió de la revista, que en cas que s'expressi es farà constar signant «La redacció».

ÒPERA ACTUAL

Any III, Núm 9 - octubre-desembre 1993

-
- 2 **L'EXPOSICIÓ «WAGNER A BARCELONA» AL CERCLE DEL LICEU** - Roger Alier
-
- 5 **EDITORIAL**
-
- 6 **NOTICIARI**
-
- POLÈMICA**
- 9 Enregistraments en viu o en estudi - Roger Alier/
Marc Heilbron
-
- PRIMERA FILA**
- 11 Quan les sopranos tenien veu - Enzo Dara
-
- LICEU**
- 13 150 anys d'una òpera: L'Holandés Errant - Marcel Cervelló
- 17 Fedora - Francesc Fontbona
- 22 Una discografia de les òperes del trimestre - Javier Pérez Senz
-
- SABADELL**
- 25 Un ballo in maschera - Sergi Escolano
-
- DOSSIER: WILLIAM CHRISTIE**
- 28 William Christie según el mismo
- 29 Biografia - José Carlos Cabello
- 35 Discografia - Pau Galonce
- 42 Entrevista amb William Christie - Pau Galonce
- 45 Concurs William Christie
-
- CURIOSIDADES**
- 46 Las primeras audiciones wagnerianas en Barcelona - Roger Alier
-
- EL CONVIDAT**
- 47 Salvador Pueyo conversa amb Marc Heilbron
-
- MISCEL·LÀNIA**
- 49 Verdi - Josep Subirà
- 53 Ascanio in Alba al Palau - Jaume Radigales
-
- ENTREVISTA**
- 55 Mariella Devia és entrevistada per Maite Barreneche
-
- PROPOSTA LIRICA**
- 58 Il turco in Italia - Roger Alier
-
- 62 **CRITICA NACIONAL I INTERNACIONAL**
-
- 72 **CRITICA DE DISCS, VIDEOS I LLIBRES**
-
- 93 **CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL**
-

L'Exposició «L'Obra de Richard Wagner a Barcelona»

Roger Alier

El Cercle del Liceu va encarregar ja fa temps a l'equip redactor d'«OPERA ACTUAL» la realització d'una exposició que, amb el patrocini d'ACESA, tindrà lloc als salons del segon pis del Cercle, i que pretén recollir la importància que va tenir i que encara segueix tenint la influència wagneriana sobre la vida musical de la nostra ciutat. És una iniciativa que s'emmarca dins de la nova etapa de realitzacions culturals que està duent a terme el Cercle del Liceu.

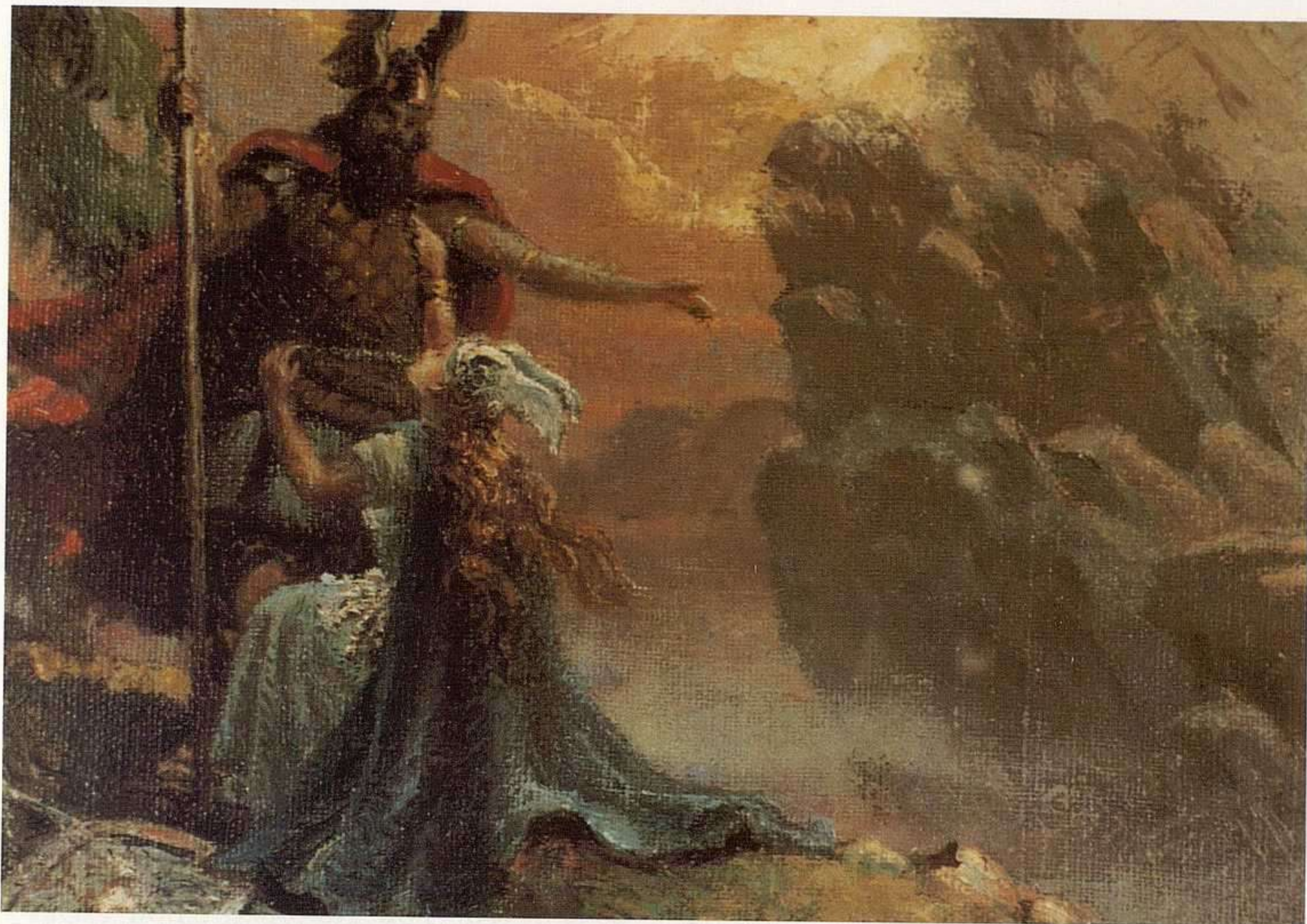
Els precursors del wagnerisme barceloní

Barcelona es va incorporar relativament tard al moviment wagnerista que reconeixia en el compositor alemany una capacitat i una personalitat musical excepcionals, manifestada a través d'una sèrie importantíssima d'obres per al teatre musical que es van iniciar possiblement ja amb *Rienzi* (1842) i que en tot cas es manifesten a través de les deu obres següents sortides de la ploma del gran compositor el qual -cosa excepcional- és també l'autor de tots els texts musicats, del primer a l'últim: *L'holandès errant* (1843), *Tannhäuser* (1845); *Lohengrin* (1850); *Tristany i Isolde* (1865), *Els mestres cantaires de Nuremberg* (1868), la *Tetralogia* (1876) formada per *L'or del Rhin* (1869), *La Walkíria* (1870),

Siegfried (1876) i *El capvespre dels déus* (1876), i finalment *Parsifal* (1882). Les dates que s'indiquen són les de l'estrena, però sovint havien estat gestades molt abans.

Històricament, el primer introductor de Wagner a Barcelona fou, una mica per casualitat, Josep Anselm Clavé, que tenia per costum organitzar uns concerts dominicals per als cantaires dels seus cors i per al públic mesocràtic de la Barcelona dels anys 1850 i 1860. En un d'aquests concerts, que sovint incloïen passatges operístics molt diversos, es va estrenar l'estiu del 1862 la *Marxa de Tannhäuser*, en la interpretació de la qual va col·laborar el cor del Liceu.

Les polèmiques sorgides a París a l'entorn de la malaurada estrena de *Tannhäuser* (1861) havien desencadenat la curiositat dels músics barcelonins. Alguns d'aquests van aconseguir sentir alguna peça de Wagner, o fer-se amb alguna partitura, i es van interessar pel fenomen d'aquella música que trencava amb la dependència majoritària que a Europa es vivia encara respecte de la música italiana. Fou a l'entorn del 1870 que alguns dels compositors més atents a la vida musical europea, i entre els quals figuraven Felip Pedrell i Claudi Martínez Imbert, així com alguns crítics i intel·lectuals barcelonins, van fundar una «Sociedad Wagner» que va resultar inoperant però que va marcar l'inici d'aquesta volada extraordinària que



Escena de *La Walkíria*, per Josep Mestres Cabanes, quadre que s'exhibirà a l'Exposició «Wagner a Barcelona», del Cercle del Liceu, per cortesia de la Sra. Isabel Mestres.

donaria relleu a Barcelona entre les altres ciutats europees.

Cap a la wagnerització del món musical barceloní

La gran embranzida la van donar el prestigiós metge Josep de Letamendi i el seu deixeble, el jove Joaquim Marsillach i Leonart. Aquest darrer, a divuit anys d'edat, es va fer amic de la família Wagner i va assistir a l'estrena de la *Tetralogia*, a Bayreuth (1876) i va ser un propagandista incansable de l'obra wagneriana en articles publicats a la premsa, amb opuscles i amb la primera biografia de Wagner escrita a Espanya (1878), traduïda poc després a l'italià.

Les afirmacions de Marsillach ferien de retruc el prestigi de l'òpera italiana i van provocar una aspra polèmica amb el crític musical del «Diario de Barcelona», Antoni Fargas i Soler, que duia quaranta anys d'activitat professional. Però a la llarga, el clima intel·lectual de la Barcelona orientada cada cop més al naixent Modernisme va decretar el triomf de Wagner i les seves òperes van començar a interpretar-se a Barcelona, primer tímidament (*Lohengrin*, 1882, al Teatre Principal, i 1883 al Liceu), després amb més envergadura (*Holandès errant*, 1885; *Tannhäuser*, 1887; novament *Lohengrin*, el 1888), i finalment com un esclat de nous títols que van suposar, malgrat la modèstia amb què es representaven, el triomf definitiu de Wagner a Barcelona.

L'Associació wagneriana

El 1901 es fundava l'Associació Wagneriana, en una reunió celebrada als «Quatre Gats» i sota la presidència del crític i wagnerista eminent Joaquim Pena, l'entitat va iniciar una activitat difusora de la música wagneriana que va tenir com a conseqüència l'aparició en català de repetides traduccions dels texts wagnerians, des de *Les fadas* a *Parsifal*. Totes les òperes foren traduïdes de tal forma que a cada síl·laba de la llengua alemanya en correspongués una del text català, de forma que fos possible cantar les òperes de Wagner en català, cosa que en realitat es féu només en petita part, gràcies a la bona voluntat de cantants catalans com els tenors Joan Raventós o Francesc Viñas, aquest darrer veritable ànima del moviment wagnerià barceloní.

La Wagneriana no sols va fer aquesta tasca, que va dotar a la cultura catalana d'un *corpus* wagnerià no alemany únic al món, sinó que va publicar partitures -editades a Alemanya en català i alemany- va organitzar conferències i audicions d'estudi de les obres wagnerianes i d'altres autors afins i va ser l'impulsora de moltes representacions wagnerianes al Liceu.

Aquesta onada wagneriana va culminar el 1913 amb la celebració del centenari de Wagner i amb l'estrena, el 31 de desembre, de *Parsifal* al Liceu. Després, la I Guerra Mundial, amb el desprestigi del món germànic i l'arribada dels Ballets Russos, van treure força al moviment wagnerià, però aquest va seguir existint. La Wagneriana va impulsar una nova edició dels texts wagnerians més importants i va mantenir, cada cop de manera més precària, les seves activitats fins que la guerra civil del 1936-39 les va eliminar.

El wagnerisme de post-guerra

El triomf de les tropes de Franco va fer bascular l'estat espanyol cap a la zona

d'influència germànica en l'àmbit europeu i l'esclat de la II Guerra Mundial va fer que circumstancialment el govern de Hitler cregués oportú fer una campanya de propaganda artística alemanya, enviant orquestres i companyies d'òpera a les ciutats de l'Europa neutral o no bel·ligerant. A Espanya la situació teatral feia aconsellable centrar la propaganda en el Gran Teatre del Liceu, que havia sortit indemne de la guerra, i fou en el seu escenari on es desplegaren les millors funcions operístiques que podien veure's aleshores a Europa, a través de la companyia de Frankfurt, que amb grans repartiments posava en escena obres de Richard Strauss, Mozart, Weber i, sobre tot, de Wagner. En plena II Guerra Mundial, el Liceu tingué el privilegi de presenciar dues *Tetralogies* completes (1940-41 i 1942-43) i una munió d'espectacles wagnerians de primera magnitud.

Gens estrany, per tant, que malgrat la seva procedència propagandística, es revifés l'esperit filowagnerià latent, i els anys 1940 i 1950 conegueren un nou esclat -realitzat, això, sí, ara íntegrament en castellà- amb onades de representacions wagnerianes que van culminar amb la cèlebre visita del Festival de Bayreuth a Barcelona, el 1955, que prestigià la ciutat i serví també de propaganda als Festivals de Bayreuth recentment recuperats per la postguerra de la RFA.

Després del 1955, la ciutat de Barcelona ha viscut encara algunes efemèrides wagnerianes, algunes iniciatives (com les de Pro Musica) que han donat esplendor a la nostra vida musical, sobre tot quan es va escaure el centenari de la mort del compositor. Potser és bo ara que sembla haver tornat una certa atonia, revifar el record del que ha estat l'obra wagneriana a Barcelona a través d'aquesta exposició.



EL LICEU A EUROPA

La revista «Opern Welt», d'Alemanya, ha publicat una extensa ressenya de les representacions de l'*Orfeo* de Monteverdi que va dur a terme el Gran Teatre del Liceu el proppassat mes de maig, i a més publica en portada la sala del Liceu amb tot l'esplendor de l'escenografia realitzada per a aquesta òpera en el quadre final, amb el carro d'Apol.lo en escena. La revista francesa «Opéra International» també destaca aquesta inoblidable producció del Liceu dedicant-li la portada d'un dels seus números d'estiu.

Felicitem els responsables d'aquesta producció i el Gran Teatre del Liceu pel reconeixement que aquest desplegament gràfic suposa en unes revistes destacades del món operístic que sempre han seguit la temporada del nostre teatre sense donar-li, però, una major importància. Després de les decepcions que van suposar alguns dels espectacles de la temporada passada, bo és que el Liceu hagi deixat una imatge digna de l'atenció internacional. Aquest és el camí, i «ÒPERA ACTUAL», en divulgar aquesta nova, vol testimoniar el seu suport a tot allò que sigui positiu en la marxa del teatre, i el camí emprès en la realització de noves produccions de la qualitat del que comentem (i que ja ocasionalment s'ha notat en produccions pròpies com les d'*Una cosa rara* i *La dama de piques*), així com la introducció d'un repertori que no solia entrar en els esquemes del nostre teatre, però que si es presenta adequadament pot agradar i fins i tot apassionar importants seccions del públic operístic barceloní.

Esperem que en el futur podrem celebrar altres èxits com aquest i veure com el Liceu va consolidant el seu prestigi internacional en cridar l'atenció no sols de la crítica local, sinó també la d'altres països que tenen un pes exemplar en el món de l'òpera.

La revista «Opern Welt», d'Alemanya, ha publicat una extensa reseña de las representaciones del *Orfeo* de Monteverdi que llevó a cabo el Gran Teatre del Liceu el pasado mes de mayo, y ha publicado además en portada la sala del Liceu con todo el esplendor de la escenografía realizada para esta ópera en el cuadro final, con el carro de Apolo en escena. La revista francesa «Opéra International» también la reprodujo en su portada.

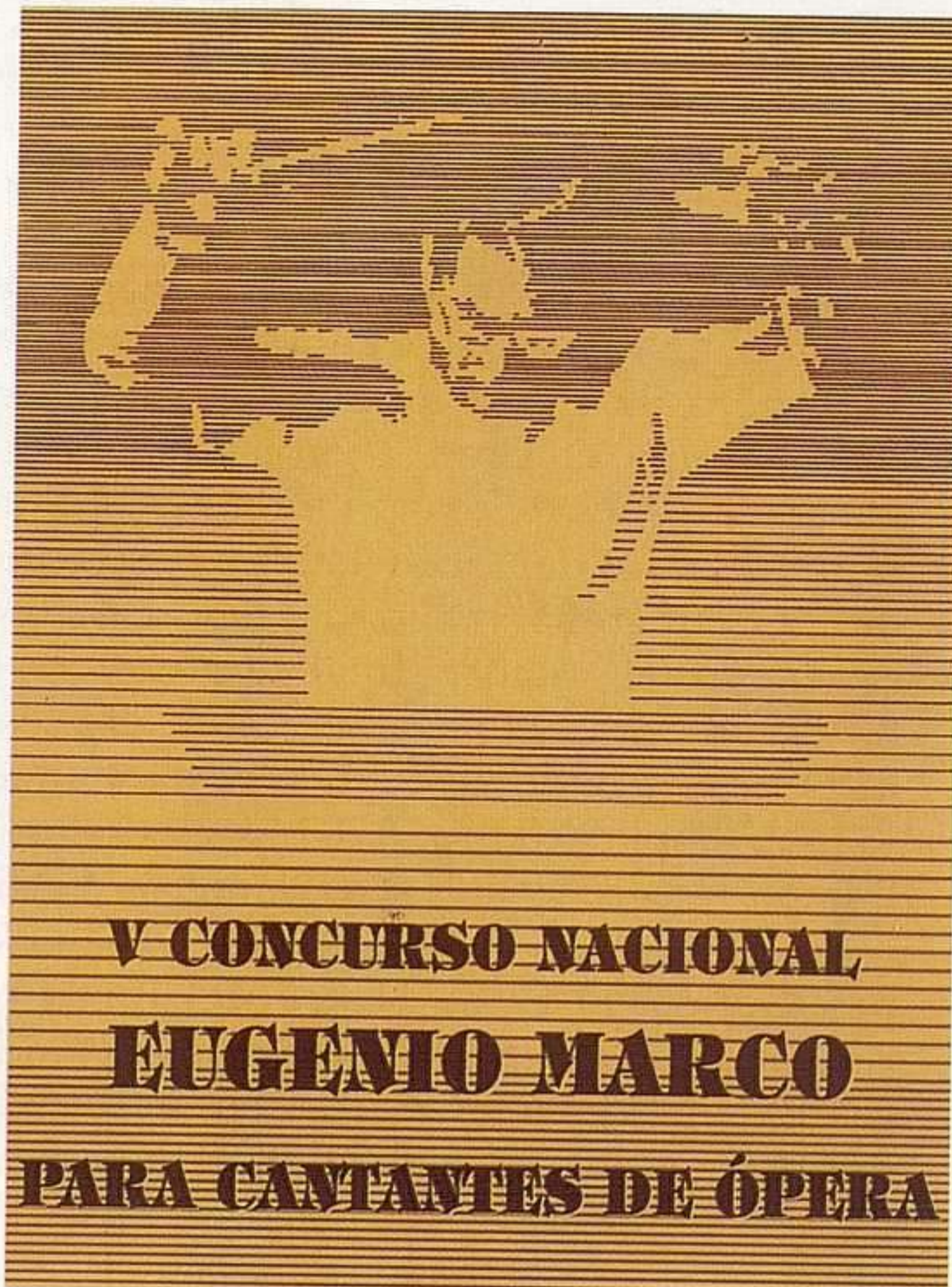
Felicitemos a los responsables de esta producción y al Gran Teatre del Liceu por el reconocimiento que este alarde gráfico supone en una revista destacada del mundo operístico que siempre ha seguido la temporada de nuestro teatro sin darle, sin embargo, mayor importancia. Después de las decepciones que supusieron algunos de los espectáculos de la temporada pasada, bueno es que el Liceu haya dejado una imagen digna de la atención internacional. Este es el camino, y «ÒPERA ACTUAL», al divulgar esta noticia quiere testimoniar su apoyo a todo lo que sea positivo en la marcha del teatro, y el camino emprendido en la realización de producciones de la calidad del que comentamos (calidad que ya ocasionalmente se ha notado en producciones propias como las de *Una cosa rara* y *La dama de piques*), así como la introducción de un repertorio que no solía entrar en los esquemas de nuestro teatro, pero que si se presenta adecuadamente puede gustar e incluso apasionar a importantes secciones del público operístico barcelonés.

Esperamos poder saludar en el futuro otros logros como éste y que el Liceu consolide su prestigio internacional llamando la atención no sólo de la crítica local, sino la de otros países cuyo peso en el mundo de la ópera es ejemplar.

La mort de Jesús García Pérez ha privat la crítica barcelonina de música i d'òpera d'un dels seus puntals més sòlids i informats i d'una personalitat generosa, cordial i sempre disposada a fer el que fos per a la promoció i la difusió de la bona música. La nostra revista «ÒPERA ACTUAL» té un deute especial d'agraïment envers Jesús García Pérez, que va formar part del nostre consell de redacció des dels primers números i que va estimular el nostre naixement i els nostres progressos amb totes les seves forces. A més de crític, comentarista radiofònic i impulsor de moltes iniciatives musicals, el finat era també director d'orquestra i matemàtic, i preparava una tesi doctoral sobre els efectes de la música en el sistema nerviós que malauradament ha quedat sense acabar del tot. Però l'harmonia simpàtica del seu record no s'extingirà entre els que l'hem conegut.

* S'han publicat les bases del Vè Concurs Nacional Eugenio Marco per a cantants d'òpera, que tindrà lloc a Sabadell entre el 7 i el 13 de març de 1994. En el concurs, de periodicitat biannual i que rep el seu nom de qui fou apassionat director d'orquestra, hi van participar 48 cantants joves en l'edició del 1992. El termini d'inscripció es tanca el 15 de febrer de 1994. Hom pot obtenir més informació sobre el concurs adreçant-se a l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, Plaça de Sant Roc, 22, 2on, 1ª, 08201 SABADELL. El telèfon és el (93) 725 67 34. Volem felicitar l'Associació per la seva tasca en favor de l'òpera, veritablement exemplar.

* S'ha creat el Concurs Internacional de Cant Jaume Aragall, per iniciativa del Festival de Música de Torroella de Montgrí. Està adreçat a cantants menors de 36 anys i la seva primera edició tindrà lloc entre el 2 i el 9 de juliol del 1994. Apart



dels substanciosos premis, els guanyadors actuaran al Palau de la Música el novembre del 1994 i els dos primers donaran un recital juntament amb Jaume Aragall en l'edició de 1995 del Festival. En el jurat hi podrien figurar Éva Marton, Joan Sutherland o Renata Tebaldi, a més d'Albin Hänseroth, director artístic del Liceu. Les Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí fan així una passa més en l'afermament d'un festival que ja es compta, per la seva qualitat, entre els primers d'Espanya.

* La meteòrica carrera del tenor Roberto Alagna ha rebut un nou impuls amb el contracte que ha signat amb una companyia discogràfica multinacional (condició aquesta que sembla imprescindible per a qualsevol músic), EMI CLASSICS, per a la qual enregistrarà, en els propers quatre anys, 3 CDs. En serà el primer un recital d'àries del gran repertori romàntic, amb



Roberto Alagna



José van Dam

l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Baviera dirigida per Marcello Viotti.

* José van Dam es proposa trencar tots els motlles. A la tardor d'enguany cantarà el paper titular del *Roland* de Lully al Teatre del Champs-Élysées, en un producció que promet: direcció escènica de Gilbert Deflo (*Orfeo* del Liceu), direcció musical de René Jacobs (*Orfeo* de Salzburg). Continua la *Lully Renaissance*...

* René Jacobs, per cert, gravarà per a HARMONIA MUNDI *L'Orfeo* de Monteverdi, a partir de les representacions fetes aquest estiu al Festival de Salzburg. Serà el gran competidor de la versió que presumiblement farà Jordi Savall per a Astrée Auvidis. *L'Orfeo*, en camí de convertir-se en una òpera «de repertori»?...

* DIVERDI prepara noves aparicions d'enregistraments en viu (altrament dits *live*), fenòmen discogràfic que la tecnologia digital ha fet comú entre els afeccionats. En el segell LEGATO es trobarà disponible aviat una *Gioconda* amb Caballé, Carreras i Manuguerra, dirigida per López Cobos. A MYTO, un altre dels segells que distribueix a Espanya DIVERDI, apareixerà una *Aida*, protagonitzada per Price i Bergonzi, i dirigida per Georg Solti, captada al Met el 1973.

* A París, el Théâtre Châtelet prepara un esdeveniment musical de gran envergadura: el muntatge de la *Tetralogia* completa. Se'n faran cinc cicles: tres que comença-

ran la primavera vinent (*Or del Rhin* i *Walkíria*) i continuaran a la tardor del 94 amb les dues parts restants, i dos cicles més units que tindran lloc els mesos d'octubre i novembre.

* Montpeller segueix essent el centre operístic més agosarat de tota l'àrea mediterrània: la propera temporada inclou diverses estrenes contemporànies i la presència d'un repertori barroc molt ampli, que inclou el *Roland* de Lully, *Acis and Galathea* de Händel i un programa doble amb una òpera de Romualdo Egidio Duni i de Favart, el creador de l'Opéra-Comique.

* Miquel Ortega debuta també com a director a la Zarzuela amb *La Canción del Olvido* al costat de Miguel Roa i amb una producció de Pier Luigi Pizzi.

* OPERA ACTUAL també és notícia ella mateixa. A partir del número que teniu entre les mans no sols canvia el disseny de portada, obra de Cristina Güell, sinó que s'amplia el consell de redacció amb la incorporació de quatre crítics barcelonins ben coneguts. Són: Marcel Cervejalló, Pau Nadal, Javier Pérez Senz i Xavier Pujol. Amb ells i la resta de l'equip de la nostra revista esperem poder seguir informant-vos de l'actualitat operística: ja fa dos anys que OPERA ACTUAL va sortir al carrer. Esperem seguir comptant amb la vostra confiança com a lectors per a seguir endavant: el proper número farà el 10.

* Per a acabar, hem de lamentar la desaparició de diversos grans artistes: el baix búlgar Boris Christoff, mort a Roma el 28 de juny, i la soprano nord-americana Arleen Augér, així com el director d'orquestra Gianfranco Masini, mort el 18 de juny darrer i ben present en la memòria de tots els liceistes i, finalment, el 7 de setembre passat, l'il.lustre violoncel.lista

català Ernest Xancó, primer violoncel del Liceu durant molts anys, que havia dirigit l'estrena de *Canigó* al Liceu (1953), així com l'enregistrament discogràfic que se'n va fer després.

* Dues concursants han estat les guanyadores del concurs Plácido Domingo que vam publicar al número 7 d'OPERA ACTUAL: la sra. Ma. Luisa Marín Parra, de Madrid, i la sra. Isabel Orts, de Barcelona, a cada una de les quals els correspon una *Domingo Edition* de Deutsche Grammophon.

La guanyadora del concurs Charles Gounod d'OPERA ACTUAL 8 ha estat la sra. Carlota Petit Olivella, de Barcelona, qui rebrà a casa seva les tres òperes de Gounod cedides per EMI. □



Grabaciones: en estudio o en vivo

Marc Heilbron

Cada día es mayor la distancia que se halla entre las proezas vocales realizadas en el estudio de grabación y las prestaciones vocales que un cantante ofrece en el teatro. Ahí están las versiones de «Di quella pira» de Pavarotti con su largo Do de pecho y la repetición de la cabaletta que son convenientemente rebajadas medio tono en el teatro y por supuesto, sin repetición. Sin embargo, eso no es lo más grave, porque por lo menos Pavarotti canta Manrico en el teatro, cosa que no se puede decir de muchos otros cantantes que graban un papel que sólo pueden cantar con ayuda de la ingeniería de sonido, y a los que nunca oiremos interpretar el papel en el teatro, simplemente porque no pueden. Todo esto no sería importante si después no se generase una especie de continuo estado de decepción entre el público de los teatros que oyen a un tenor sufrir con su «Di quella pira» desde el escenario y que recibe unos cuantos aplausos de compromiso, porque existe una diferencia abismal con las versiones discográficas.

Claro que en el caso de directores y orquestas también estamos ante lo mismo. Ahora los sonidos DDD, y todo lo que siguen inventando convierten algunas páginas operísticas en pasajes sinfónicos de sonido apabullante, con el metal brillantísimo y naturalmente immaculados, sin ningún error. Al final no se sabe si cuando uno va a Viena y escucha a la Filarmónica está escuchando a la misma orquesta de los discos, porque aunque parezca mentira, ellos, a veces, también se equivocan.

Hoy en día, hay medios técnicos más que suficientes para realizar grabaciones en vivo desde los teatros mismos con una excelente calidad de sonido y además un mayor realismo. Con ello no sólo ganamos una mayor aproximación entre realidad y grabación sino que también, y no es una tontería, tenemos a los cantantes en el mismo teatro porque la vorágine de la grabación en estudio ha generado una situación anómala. Resulta casi imposible escuchar a según qué cantantes en el teatro porque simplemente se pasan el día grabando discos, de tal forma que las pocas fechas que les quedan libres las dedican a los tres o cuatro teatros más importantes del mundo o a ofrecer algún recital, quizás macroconcierto, en «provincias».

La ópera es un espectáculo teatral, en vivo, sin emociones enlatadas, y lo demás, es bueno si no tiene que perjudicar la relación de la ópera con su espacio natural, el teatro. Si no tendremos que dejar de hablar de «testimonios discográficos», y hablar más bien de «falsificaciones discográficas». Por cierto, que no falta demasiado para que aparezca un nuevo *Trovatore* de Domingo y los ingenieros de SONY.

Roger Alier

Soy un decidido partidario de las grabaciones integrales de ópera realizadas en estudio. Soy consciente de que no está de moda decirlo, y sobre todo de los defectos que se les imputan: falsedad en los resultados vocales obtenidos, llegando en ocasiones a la manipulación técnica de los registros, para obtener lo que el artista no es capaz de dar (es famosísimo el caso de los agudos añadidos a Kirsten Flagstad, en los años 50). Aun así, creo preferible un producto de estudio bien acabado y con calidad, a las versiones en directo o «live» a pesar de que hoy en día es esto lo que se prefiere y se aducen muchos argumentos en su defensa. Uno de los más citados es que la grabación capta «la atmósfera» de la representación. Sin embargo, es fácil oponer a esta idea un cúmulo de inconvenientes: la «atmósfera» incluye las toses del «respetable», sus aplausos dentro y fuera de lugar (cortando a veces los finales de la orquesta), los fallos más que ostensibles de algún cantante y los ruidos de las pisadas de los intérpretes (no hablemos ya de las óperas con ballet).

Después de soportar tantas representaciones ruidosas por tantos motivos, es justo que haya algún momento en el que podamos oír la obra bien interpretada y en el mágico silencio de un estudio bien acondicionado. También es cierto que ni siquiera el estudio nos lo asegura siempre: en *Il viaggio a Reims*, de la DG, por ejemplo, se oye en un momento dado el ladrido lejano de un perro. Pero ésta es la curiosa excepción que confirma la regla.

Otro detalle importante es que los artistas en el teatro suelen imponer cortes y a veces manipulaciones peores a las obras, mientras que en estudio las grabaciones pueden ser -y generalmente son- más completas y menos adulteradas por el capricho de los divos, salvando todas las excepciones que se quieran señalar.

Se ha dicho también que la música no debería oírse grabada, sino siempre en directo, porque los intérpretes la recrean cada vez y el disco «congela» una versión concreta. Algo muy cierto, pero podríamos añadir que cada espectador la recrea también en su interior según su estado anímico. Y a los puristas conviene recordarles aquella frase tan certera del acervo castellano: «Lo mejor es enemigo de lo bueno».



harmonia mundi FRANCE
907030.32

**HANDEL
SUSANNA**

Philharmonia
Baroque Orchestra
U.C. Berkeley
Chamber Chorus

Lorraine Hunt
Drew Minter
Jill Feldman
William Parker
Jeffrey Thomas
David Thomas

NICHOLAS McGEGAN

PRODUCTION USA



harmonia mundi FRANCE
907060.62

**HANDEL
THEODORA**

Lorraine Hunt
Drew Minter
Jennifer Lane
Jeffrey Thomas
David Thomas

U.C. Berkeley
Chamber Chorus

Philharmonia
Baroque Orchestra
NICHOLAS
McGEGAN

PRODUCTION USA

HANDEL SUSANNA
NICHOLAS McGEGAN

HANDEL THEODORA
NICHOLAS McGEGAN



harmonia mundi FRANCE
907073.75

**HANDEL
OTTONE**
RE DI GERMANIA

Drew Minter
Lisa Saffer
Juliana Gondek
Patricia Spence
Ralf Popken
Michael Dean

Freiburger
Barockorchester

NICHOLAS
McGEGAN

PRODUCTION USA



harmonia mundi FRANCE
907077.78

**HANDEL
JUDAS
MACCABAEUS**

Guy de Mey
Lisa Saffer
Patricia Spence
David Thomas

U. C. Berkeley
Chamber Chorus
Philharmonia
Baroque Orchestra
NICHOLAS
McGEGAN

PRODUCTION USA

HANDEL OTTONE
NICHOLAS McGEGAN

HANDEL JUDAS MACCABAEUS
NICHOLAS McGEGAN

ENZO DARA

Quan les sopranos tenien veu

Quan les sopranos tenien veu, també pesaven, i de quina manera! Recordeu les sopranos amb figura de Juno que trepitjaven els escenaris dels teatres lírics de tot el món? Semblaven una publicitat de la pasta italiana. Eren tan grasses, sí, però cantaven tan bé i llurs veus eren talment potents que llurs fans, en senyal d'entusiasme, desenganxaven els cavalls de les carrosses, uns cavalls que panteixaven, asmàtics per haver hagut de suportar aquells pesos. És cert que Lina Cavalieri era bonica i prima, però sempre m'han dit que de veu en tenia poqueta; ben al contrari que les Caniglia i Pagliughi, les Tetrizzini i les Toti Dal Monte, abundants però amb laringes ben fornides.

Després van venir els directors d'escena provinents del cinema i del teatre de prosa. Violetta i Mimì no poden ser grasses, moren d'amor i d'un mal subtil; ni tampoc la Butterfly no pot semblar una Walkíria, almenys en el primer acte, quan té setze anys, és verge i encara no ha tingut el fill de Pinkerton. Us imagineu una Rosina grossa: quin seria el seu «debole», és a dir, el seu punt flac? La nata, no?

A les exigències dels directors d'escena s'hi han afegit les aprovacions de les darreres lleves dels apassionats per l'òpera, els imberbes de la lírica, aquells que provenen de la música clàssica, els quals en lloc del «Va pensiero» canten «L'himne a l'alegria» en alemany, i que en comptes de vi Barbera beuen Coca-Cola. I aquí tenim ara les sopranos de tot el món atacades de la mania de l'aprimament, o sigui la dieta-al-servei-del-melodrama. Els ous durs han ocupat el lloc de la pasta italiana perfumada, i les amanides mixtes han substituït les saltixes fumejants i greixoses, i la fruita els pastissos vaporosos. L'aprimament és general, i en el món de l'òpera tot han estat corredisses en l'afany de canviar de vestuari; les saunes diabòliques i els fatigosos esforços gimnàstics precedeixen les lliçons de cant i de dicció, i els opuscles de les dietes per punts apareixen per primer cop sobre els pianos al costat de les partitures. El que no s'aprima ja està ben llest, la carrera li queda estroncada; és pitjor que no un pòlip en les cordes vocals. La Callas es va empassar una solitària, diuen.

I així finalment la Butterfly s'ha convertit veritablement en un «*fil di fumo*», però, ai!, ara té també un fil de veu. La Traviata i Mimì respecten físicament les característiques del personatge; però llurs veus ara no superen el quart rengle de butaques del teatre. I ara el punt flac de Rosina ja no és un plat de nata, sinó la veu. I així Aida i Tosca, Santuzza i Leonora, Amelia i la Wally, totes semblen acabades de sortir d'un camp de concentració. I els cinquens pisos comencen a remugar: «Però quin fil de veu que té la que canta aquesta nit!». □

Aquí tenim ara les sopranos de tot el món atacades de la mania de l'aprimament, o sigui la dieta-al-servei-del-melodrama.



CAJA DE MADRID

SALA CULTURAL

OBRA CULTURAL

Plaza de San Martín, 5. 28013 Madrid

CASA DEL MONTE DE PIEDAD

Plaza de San Martín, 1. 28013 Madrid

SALA DE EXPOSICIONES "BARQUILLO"

Barquillo, 17. C/ vía Augusto Figueroa. 28004 Madrid

GALERIA DE ARTE "BLASCO DE GARAY"

Blasco de Garay, 38. 28015 Madrid

AULA DE CULTURA

Eloy Gonzalo, 10. 28015 Madrid

GALERIA DE ARTE "CASARRUBUELOS"

Casarrubuelos, 5. 28015 Madrid

SALA CULTURAL CAJAMADRID

Plaza de Cataluña, 9. 08007 Barcelona

SALA DE ARTE CAJAMADRID

General Aguilera, 14. 13001 Ciudad Real

SALA DE ARTE CAJAMADRID

Plaza de Aragón, 4. 50004 Zaragoza

SALA DE EXPOSICIONES EN ALCALÁ DE HENARES

Casa de Cultura. Libreros, 10 y 12.
28001 Alcalá de Henares

AULA DE CULTURA EN ARANJUEZ

San Antonio, 26. 28300 Aranjuez (Madrid)

SALA DE EXPOSICIONES DE MORATA DE TAJUÑA

Casa de Cultura D. Manuel Mac-Crohon, 1
28530 Morata de Tajuña (Madrid)

GALERIA DE ARTE "MANZANARES"

General Moscardó, 17.
13200 Manzanares (Madrid)

LA CLAVE AGENDA LA CLAVE PROFESIONAL

La guía práctica de la
**INDUSTRIA MUSICAL
Y DEL ESPECTACULO**
de España.

93/94

Av. Gaudí, 10. 2º 1º • 08025 BARCELONA (ESPAÑA) • TELF. 34-3-347 50 36 • FAX: 34-3-456 17 29

150 anys d'una òpera

L'holandés errant:

Radiografia d'un autorretrat

– *Metafísico estáis.*

– *Es que no como.*

(*Cervantes, pròleg de
Don Quijote.*)

A punta Joseph Kestner en parlar del personatge central de *Der Fliegende Holländer* que Wagner, tot recollint la tradició d'un arquetipus universal, en fa una perfecta identificació amb un paradigma personal. La història i les vicissituds de la gènesi de l'òpera ens demostraran fins a quin punt això és cert.

Marcel Cervelló

La figura del *outsider*, de l'etern foraster, del home sense arrels, rebutjat per tothom i tocat irremeiablement pel *Weltschmerz*, per l'angoixa d'una insatisfacció radical amb el món que l'envolta, és ben pròpia de l'esperit romàntic que informa *Der fliegende Holländer* (una *Romantische Oper*, no cal oblidar-ho); també, però, té antecedents més antics des del mític Ulisses, condemnat a navegar en l'incessant recerca del camí de tornada a Ítaca per haver destruït els santuaris troians, fins al Jueu Errant, rodamón prodigiós en la versió cristiana del mite etern de la culpa i el càstig. Wagner, com a bon lletraferit que era, coneixia aquests precedents i també és possible que, a més de *Aus den Memorien des Herren von Schnabelewopski* (1831) de Heine, text publicat al *Salon* de 1834, que explícitament reconeix com a font immediata del seu *Holländer*, tingués notícia d'altres manifestacions literàries del tema, procedent d'una llegenda originada als voltants de 1600, transmesa oralment pel poble, i que aparegueren en la dècada anterior.

Al mes de maig de 1821, en efecte, apareix anònimament al «Blackwood's Magazine» la narració *Venderdecken's Message Home or The Tenacity Of Natural Affection*, on hi trobem els mariners que volen lliurar unes cartes per a llurs familiars a un vaixell anglès, que les rebutja («Habt ihr keine Brief', keine Auftråg'für's Land», acte III número 7 de l'òpera de Wagner). El 1826 Wilhelm Hauff publica *Die Geschichte von Gespensterschiff* («Història del Vaixell Fantasma»), que amb tota seguretat inspirà Wagner per a l'escena de l'aparició de la tripulació fantasma de la nau holandesa. L'any següent (1827) veu l'estrena del drama d'Edward Fitzball *The Flying Dutchman or The Phantom Ship*, on el protagonista és obligat per la sirena-fetillera Rockalda fer un viatge cada cent anys per tal de trobar «una núvia que comparteixi el seu turmentat destí». ¿I si fos justament aquest el drama que Schanabelewopski-Heine presencià a Amsterdam? Tot és possible.

Wagner, tot recollint la tradició d'un arquetipus universal, en fa una perfecta identificació amb un paradigma personal

Wagner restà colpit per la narració de Heine, que llegí l'any 1838 quan era Kapellmeister al Teatre Alemany de Riga, i en retingué les possibilitats dramàtiques

deixant de banda els comentaris sarcàtics del poeta, que acaba el setè capítol de la narració tot dient: «La moralitat d'aquesta història és que les dones no s'haurien de casar mai amb l'Holandès Errant, mentre que nosaltres els homes hi podem aprendre que amb les dones hi podem acabar enfonsats i ben ofegats... i això, anant tot bé!». Amb aquest rerafons literari, la seva experiència de l'accidentat viatge des de Pillau al golf de Dantzig (avui Baltiysk, a Polònia) fins a Anglaterra, amb temporal inclòs i precipitat refugi a Sandwike, prop d'Arendal, a Noruega, on els penyals retrunyien amb els cants dels mariners mentre feinejaven per ancorar, fou decisiva per acabar d'imprimir tota aquella matèria poètica i dramàtica en el seu esperit.

L'Holandès a París...

Havent-se traslladat des d'Anglaterra a París, meta indefugible per a músics de tot pelatge en aquella època, Wagner hi passà dos anys i mig, del setembre de 1839 a l'abril de 1842, en un clima de frustració constant. Mentre maldava per fer-se acceptar en aquella societat desmenjada i superficial del règim de Louis-Philippe, hagué de guanyar-se la vida amb treballs de poca volada i, recelós de mena, en tot hi veia complots i malvolences envers ell i la seva obra. Pel març del 1840, i gràcies a la intervenció generosa de Meyerbeer, el Théâtre de la Renaissance li acceptà *Das Liebesverbot*... però va fer fallida dos mesos després, fent-ne impossible l'estrena. Més tard Wagner diria que Meyerbeer ja ho sabia, allò. Les rancúnies de Wagner envers els seus amics i benefactors, sobre tot si eren jueus, eran proverbials. També



El segon acte de l'Holandès Errant, en una producció de Berlín l'any 1908

mitjançant Meyerbeer i Scribe va fer arribar un esbós, en prosa i en francès, de l'Holandès errant a Léon Pillet, director de l'Opéra, que se'l quedà per 500 francs... per acabar cedint-lo a un dels músics de la casa, Pierre Louis Dietsch, que posà en música el llibret que en tragueren Paul Foucher i Bénédict Henri Révoil, tot i que sembla que més que en l'esbós de Wagner s'inspiraren en *The Phantom Ship* del capità Marryat (Barry Willington cita també com a fonts probables Walter Scott i Fenimore Cooper). Resumint: Wagner només en donà la idea i gràcies. *Le Vaisseau Fantôme* es va estrenar finalment amb la música de Dietsch, i sense gaire èxit, segons que sembla.

Enfurismat, i cada vegada més identificat amb el seu turmentat, desarrelat i insatisfet -fins i tot sexualment, que afegiria l'insigne pesat Doctor Freud- personatge, Wagner s'afanyà a confegir el text poètic de la versió en alemany, que d'antuvi imaginarà en un sol acte. Aquí cal fer una precisió: el propòsit inicial del músic, quan encara somiava en col·locar-li l'obra a Pillet, era fer així més fàcil la seva acceptació per a un programa combinat amb un ballet. Quan, però, en començà la composició, aquell programa inicial ja no tenia cap objecte i ja bastí el drama en els seus tres

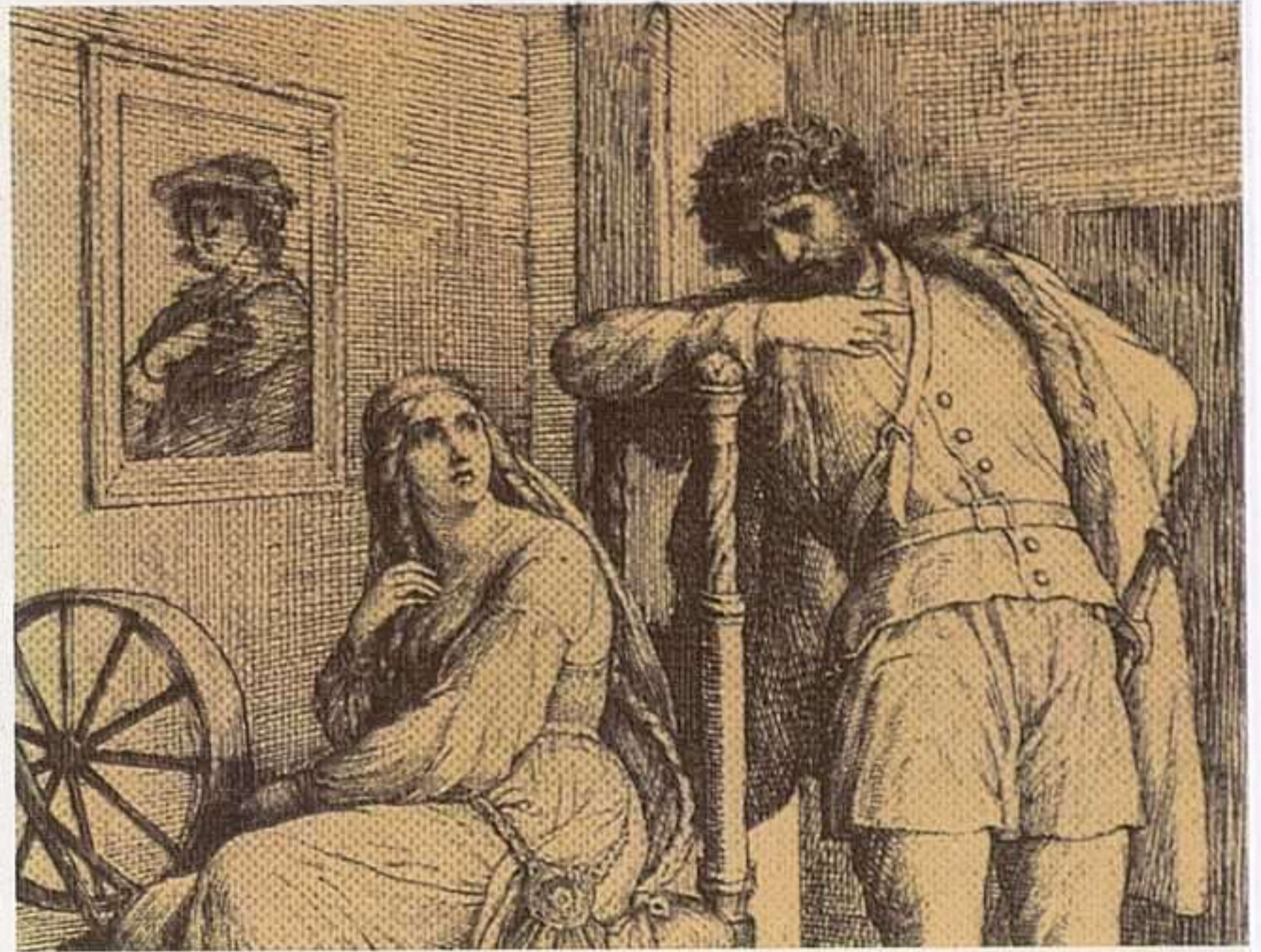
actes habituals. Molt més tard afirmaria (*col senno di dopo*, que diria un italià) que aquell propòsit inicial era el bo, per reforçar el caràcter i la importància del protodrama i contraposar-lo a les convencions italianes i franceses de l'època. Allò més cert, però, és que no aconseguí veure'l escenificat sense interrupció -potser no hi va insistir prou- i no fou fins l'any 1901 quan Còsima, també empresa per consideracions de tipus transcendentalista, muntà l'òpera a Bayreuth en aquella disposició *non-stop*, costum que segueix fins ara i que, de fet, han adoptat molts altres teatres.

... i a Alemanya.

Oferta a Leipzig i Munic, l'òpera fou rebutjada. Un cop més, Meyerbeer va donar suport a Wagner i aconseguí que el comte Redern, director de la Hofoper de Berlín, acceptés d'estrenar-la. La mala sort, però, perseguia el compositor: Redern deixà el càrrec i el seu successor, Theodor von Küstner... venia de Munic, i ja havia dit el seu parer. Les coses acabarien bé, de tota manera: l'estrena de *Rienzi* a Dresden constituí un èxit sorollós i les perspectives de ser anomenat Wagner segon *kapellmeister* del teatre saxó (Reissiger, el titular, l'acollí favorablement, tot i que Wagner l'inclouria després entre les seves bèsties negres per no haver volgut posar música al seu llibret de *Die hohe Braut*) afavoriria l'estrena subsegüent de *Der fliegende Holländer*, que tingué lloc el dia 2 de gener de 1843 al Königliches Hoftheater, amb un èxit que tanmateix no igualaria el de l'òpera anterior, encara tributària de les convencions de l'època i, per tant, menys desconcertant per al públic.

Una obra entre dos mons.

De fet, l'*Holandès errant* és la primera òpera on Wagner aferma la seva personalitat. És encara, certament, una òpera amb



Julius Schnorr von Carosfeld, com a l'Holandès, en una il·lustració del segle XIX.

elements del passat (divisió en números tot i que no sigui ja tan clara, distribució estròfica de les àries, reminiscències de Marschner i Weber) però ja s'hi poden reconèixer les llavors dels fruits saborosos de l'obra madura: una elaboració temàtica on el clàssic *Erinnerungsmotiv* (motiu recordatori) que ja presenta característiques del futur *leitmotiv*, interiorització del contingut dramàtic i, sobre tot, antecedents claríssims de la ideologia poètica dels grans personatges de la posterior cosmologia wagneriana: Senta és el primer exemple de la dona que operarà la «redempció per l'amor», model de les Elisabeths, Elsas i Brünnhildes de més endavant, i l'Holandès - Wagner, per si no hagués quedat prou clar- prefigura Wotan, amb la desitjada *Vernichtung* anunciant ja aquell «Das Ende!» que el pare dels déus invocarà quan ja comencen a grinyolar les juntures. L'autor veia en aquesta òpera l'autèntic inici de la seva carrera com a poeta. Era, de fet, el primer autorretrat que li sortia amb una certa retirada del original. En dibuixaria molts més, després. Però aquesta ja seria una altra història. □



GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 1993-94

Ballet

Ballet Nacional de España
Aterballetto

Òpera

Der fliegende Holländer
Fedora
La fille du régiment
Mathis der Maler
Turandot
Don Carlo
Peter Grimes
Reigen
Lucia di Lammermoor

Recitals

Elena Obraztsova
Cecilia Bartoli
Kathleen Kuhlmann
Olga Borodina
Siegfried Jerusalem
Hermann Prey

Concerts

Frederica von Stade
Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Amb la col·laboració de



Venda d'entrades: De 8 a 20 h. (dissabtes de 10 a 13 h.)
i dia de la funció de 8 h. fins inici de la funció
(festius d'11 a 13'30 h. i de 16 h. fins inici de la funció)
La Rambla dels Caputxins, 61

Informació i reserva:
als telèfons (93) 412 35 32 / 412 19 03



Fedora, d'Umberto Giordano

Francesc Fontbona

Hi ha qui creu que quan una obra musical, dramàtica o literària ha quedat oblidada pel públic és senyal que s'ho mereixia. Els que pensen que això és sistemàticament cert s'equivoquen, i a més es perden produccions excel·lents del geni humà; ja que la popularitat o l'oblit d'una creació artística depèn més de giravolts de la fortuna o d'interessos no especialment estètics que no pas de la constatació col·lectiva del seu valor.

Fa uns quans anys, quan el repertori de les òperes més representades era molt restringit, l'única obra d'Umberto Giordano que es programava habitualment era *Andrea Chénier*, i encara el nom i la personalitat de l'autor d'aquesta òpera, salvada de l'oblit per la fidelitat del públic, no eren gaire coneguts per la majoria. Amb el temps, però, aquell fil prim que impedia que la personalitat musical de Giordano es perdés en la foscor de la ignorància, en lloc d'acabar de trencar-se s'anà mica en mica enrobustint. *Chénier* recuperà posicions fins esdevenir no ja una més de les òperes de repertori sinó una de les més populars; i

mentrestant una altra de les obres del seu autor emergia del seu racó mig amagat per a assolir un lloc respectable en el favor del públic. Era *Fedora*.

L'obra d'un precursor

Un dels tòpics que més es repeteixen en parlar de l'òpera italiana d'aquesta època és el que considera Giordano com un imitador del verisme, quan en realitat és un dels definidors d'aquesta tendència en la seva plasmació madura, i sovint fins i tot va ser-ne clarament un precursor. *L'Andrea Chénier*, estrictament coetani de *La Bohème* pucciniana, n'és la prova més evident.

Fedora era un drama de l'acadèmic de França Victorien Sardou, autor avui desprestigiats però aleshores famosíssim, que Giordano ja havia volgut musicar abans d'haver compost cap altra òpera, el 1885. Puccini també se sentiria atret a escriure sobre un tema del mateix Sardou, del qual acabaria musicant la *Tosca*, i també va veure frustrat un primer intent de fer-la el 1889. Giordano intentà de nou abordar la composició de *Fedora*, un altre cop sense èxit, el 1893, abans del seu intent definitiu. Finalment aquest, amb llibret d'Arturo Colautti, s'estrenà al Teatro Lírico de Milà el 17 de novembre de 1898. Sota la batuta del mateix Giordano, el paper protagonista el cantà Gemma Bellincioni, essent-ne el tenor protagonista el després mític Enri-

Giordano és un dels definidors del verisme en la seva plasmació madura

en la foscor de la ignorància, en lloc d'acabar de trencar-se s'anà mica en mica enrobustint. *Chénier* recuperà posicions fins esdevenir no ja una més de les òperes de repertori sinó una de les més populars; i



Figurí per a Fedora. Vestuari de l'estrena de l'òpera.

co Caruso, que va deure una part de la seva immensa fama futura a aquella estrena, quan era encara un cantant poc conegut.

La nova òpera va constituir un èxit molt important i s'estrenà molt aviat a diverses altres ciutats europees, entre les quals a Viena, on arribà de la mà de Gustav Mahler, un músic més valorat per la posteritat que no pas Giordano i que en canvi era un positiu admirador seu.

A Barcelona s'hi va fer per primer cop el 22 d'abril del 1900, al Liceu, i l'acollida que hi va rebre fou millor per part del públic que no de la crítica més representa-

tiva. Aleshores es vivia a Catalunya un d'aquests dogmatismes apostòlics i excloents que cíclicament afecten la vida cultural del país; es tractava del wagnerisme, encapçalat per homes com Joaquim Pena,

que tenien molt de benemèrits però que predicaven també un antiitalianisme cec, que negava tota validesa estètica a les obres que no seguisin les pautes marcades per la música de Wagner. Si les tesis del wagneristes haguessin triomfat del tot, la cosa hauria tingut conseqüències greument empobridores per a la vida cultural del país, però la independència de criteri d'un públic més obert de mires, que en general va saber no escoltar aquesta part negativa del discurs del wagneristes, impedí l'anorreament de l'òpera italianista, que conservà una bona salut malgrat que va quedar perpètuament marginada de les tribunes musicals més representatives de la *intelligentsia* del moment.

El seu verisme no té res a veure amb Mascagni o Leoncavallo, sinò que és exponent d'un verisme que afecta més al concepte del plantejament dramàtic que no l'argument

Un plantejament dramàtic verista.

Fedora és la història d'una princesa russa que, mort el seu promès, aparentment per motius polítics -cosa que tenia l'obra d'un cert *morbo* en un moment tan sensible a les accions anarquistes-, iniciava una maquinació per a destruir-ne el culpable, Loris Ipanoff. En el transcurs del seu pla, Fedora contacta amb Ipanoff, pel qual acaba sabent que el mòbil de l'homicidi del seu promès havia estat en realitat l'adulteri de l'esposa d'Ipanoff amb el mort, que



Fotografia d'Umberto Giordano l'any 1903.

havia escrit a la seva amant que el seu futur matrimoni amb Fedora obeïa només a interessos econòmics. Fedora, enamorada ara d'Ipanoff, que la corresponia, veia impotent com la maquinació que ella mateixa havia endegat provocava la desgràcia de la família de Loris i el furor d'aquest, motiu pel qual, desesperada, acabava suïcidant-se ingerint el verí contingut en un creu que sempre portava al damunt seu, davant la desesperació també d'Ipanoff que havia acabat comprenent, massa tard, la causa del tràgic malentès.

Fedora és una òpera verista, però el seu verisme no té res a veure amb el naturalisme rural i desfermat de les òperes de Mascagni o Leoncavallo que van definir el corrent, sinò que és exponent d'un veris-

me més subtil que afecta més al concepte del seu plantejament dramàtic que no pas al seu argument.

Per a començar, *Fedora* és una òpera l'acció de la qual es desenvolupa en la mateixa època en que fou escrita i estrenada, i l'autor fins i tot fa aparèixer el so d'un timbre elèctric a l'acte primer, i al tercer, un personatge en bicicleta, cosa que escandalitzà profundament els wagneristes de Barcelona. Tot el primer acte de l'òpera, quan porten ferit de mort el promès de Fedora i tracten de salvar-li la vida a la cambra contigua a la que té lloc l'acció, té un caire complex i dinàmic, amb profusió de situacions i personatges que no actuen com a passius comparses sinó com uns elements vius que trenen

entre tots una acció febrilment activa. És un plantejament dramàtic del mateix tipus que el del primer acte de *La bohème* de Puccini, i que justificaria l'afirmació que en faria el compositor Ildebrando Pizzetti -antic denostador de Giordano- quan qualificà *Fedora*, mig segle després de la seva estrena, d'obra «*stupenda di senso teatrale*».

La il·lusió d'una acció real continuarà a l'acte segon amb constants accions paral·leles que evoquen la complexitat amb què els fets es desenvolupen a la vida real. L'acció principal, el diàleg transcendent entre Fedora i Loris, té el contrapunt d'altres diàlegs argumentalment frívols però musicalment importants entre personatges secundaris amb gran protagonisme escènic, especialment la soprano Olga i el baríton De Siriex, que tenen per missió enriquir substancialment el teixit escènic de l'acció, no sols de l'acte segon sinó també del tercer, aportant-hi un contrapunt lleuger, una mica a la manera del paper de Marcello i Musetta a l'esmentada òpera de Puccini. Giordano enriqueix encara més el panorama escènic jugant amb un clar recurs de *teatre dins del teatre* dut a terme pel pianista Boleslao Lazinski, el qual dóna un concert en escena amb tot el «públic» de l'escenari pendent d'ell, mentre els dos protagonistes tenen, a soles, el seu diàleg més transcendent.

Un paper molt destacat en l'obra el té l'*intermezzo* orquestral del mig del segon acte, un element bàsic de la particular gramàtica del verisme, on Giordano dóna tot el protagonisme durant uns minuts a l'orquestra, que dibuixa l'evolució anímica de Fedora en aquest punt, que culmina amb la mateixa melodia que l'ària del tenor («Amor ti vieta»), un tema que ve a ser el de l'amor impossible.

Al tercer acte, el contrast entre el començament, pletòric de benestar, i la sobtada introducció de l'element preocupant per part de De Siriex provoca un ensombriament angoixant de l'obra, en el qual els

mals presagis, encara desconeguts per Fedora, li fan exclamar «mi fate quasi paura», en un to dramàtic que fa pensar clarament en el que utilitzarà Puccini a les acaballes de la *Butterfly* quan el mal presagi representat per la discreta presència de Kate al jardí fa dir a la protagonista, també just abans que la tragèdia es desencadeni: «Quella dona bionda mi fa tanta paura».

Discurs musical narratiu.

Musicalment, *Fedora* té una orquestració força densa al servei d'un discurs eminentment narratiu, on no hi manquen, però, alguns fragments d'un melodisme sensual que exigeix alhora de les veus un dramatisme vibrant. Giordano hi empra també el *leitmotiv* que identifica musicalment temes claus de la narració. És el cas del tema de l'amor naixent entre la protagonista i Ipanoff, que apareix al duo de l'acte segon, crucial en l'argument, i reapareix al tercer, esdevenint especialment punyent quan subratlla el passatge en el que tot s'enfonsa. El ja al·ludit tema de l'amor impossible, plantejat en l'ària del tenor («Amor ti vieta»), també reapareixerà al final per a certificar la impossibilitat d'aquella relació frustrada pel destí. Igualment important és el tema de la creu, element que com s'ha vist jugarà un paper essencial com a detonant concret de la tragèdia final. La segona cançó pastoril de l'acte tercer, element típic en l'òpera verista, té també un paper de *leitmotiv* que anuncia melangiosament que l'acció emprèn un camí fatal, i el seu protagonisme és tal que esdevindrà la trista cloenda de l'òpera.

Fedora no és, doncs, un exponent menor, episòdic, menys encara epigonal, en el desenvolupament del verisme operístic, sinó, ben al contrari, és una anella principal i en bona part fins i tot definitiva de la cadena d'aquella rica escola que va protagonitzar l'últim i esplendorós capítol de l'òpera italiana com a gènere triomfant. □

THEATRE DU CAPITOLE

SAISON 1993 - 1994

ROMEO ET JULIETTE /C. GOUNOD
NOUVELLE PRODUCTION
M. PLASSON - N. JOEL

26, 28, 30 NOVEMBRE
3, 5, 7 DÉCEMBRE

PRINCESSE CZARDAS /E. KALMAN
P. ETHUIN - J. GUY

23, 24, 25, 26, 28,
29, 30, 31 DÉCEMBRE

L'ITALIANA IN ALGERI /G. ROSSINI
D. RENZETTI - T. RICHTER

21, 23, 25, 28, 30 JANVIER

LA VEUVE JOYEUSE /F. LEHAR
C. CUGUILLERE - J. DOUCET

12, 13, 15, 18
19, 20 FÉVRIER

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
W. A. MOZART
F. LAYER - J.-C. AUVRAY

11, 13, 15, 18, 20 MARS

ELEKTRA /R. STRAUSS
M. PLASSON - N. JOEL

24, 27, 30 MARS
(HALLE AUX GRAINS)

BILLY BUDD /B. BRITTEN
R. BRADSHAW - A. BOURSEILLER

22, 24, 26, 29 AVRIL

TOSCA / G. PUCCINI
NOUVELLE PRODUCTION
M. ARENA - N. JOEL

20, 22, 24, 26,
27, 29, 31 MAI

5 MAI - RECITAL JOSE VAN DAM /SCHUMANN - BRAMS - WOLF

BALLET DU CAPITOLE

8, 9, 10 OCTUBRE

ALLEGRO BRILLANTE
P.I. TCHAIKOVSKI
GEORGE BALANCHINE

VISIONS FUGITIVES
S. PROKOFIEV

CINQ TANGOS
A. PIAZZOLA
HANS VAN MANEN

29, 31 MARS

LA BELLE AU BOIS DORMANT
P.I. TCHAIKOVSKI
JACQUES FABRE

7, 8 MAI (HALLE AUX GRAINS)

LA NUIT TRANSFIGURÉE
A. SCHOENBERG

LA LEGENDE DE JOSEPH
R. STRAUSS
HEINZ SPOERLI

18, 19 JUIN (HALLE AUX GRAINS)

LA VALSE
M. RAVEL
JACQUES FABRE

LARMES BLANCHES
M. KHANNE /G. VERDI
ANGELIN PRELJOCAJ

SYMPHONIE DE PSAUMES
I. STRAVINSKY
FRANÇOISE ADRET

RENSEIGNEMENTS : 61 23 21 35

El Liceo en disco

El holandés errante, Fedora y La fille du régiment

Javier Pérez Senz

En la extensa discografía de *El holandés errante*, cuyas versiones de referencia han sido ya editadas en soporte digital, destacan cinco grandes lecturas dirigidas por Otto Klemperer, Antal Dorati y Herbert von Karajan (grabadas en estudio) y por Hans Knappertsbusch y Clemens Kraus (*lives* históricos).

El trabajo de Otto Klemperer (EMI 7633442, 2 CD, ADD) sigue cautivando plenamente veinticinco años después de su aparición. Cuando el legendario director grabó *El holandés errante*, en 1968, tenía más de 80 años, lo que no le impidió un despliegue de energía, intensidad y fuerza narrativa que sigue asombrándonos. El deslumbrante trabajo orquestal, con una perfecta New Philharmonia y la gran dirección, sin fisuras y de una progresión dramática ejemplar, es el mejor atractivo de una versión que posee un reparto de gran calidad pero que no puede compararse con la inmensa lección de magisterio wagneriano impartida por el anciano maestro. Theo Adam es sólo un convincente protagonista, con bastantes limitaciones vocales y Anjia Silja recrea la Senta más histérica de la discografía. Su intensidad y entrega compensan un canto estridente y poco ortodoxo. Del resto de intérpretes destaca el Daland del gran Martti Talvela y el correcto Erik de Ernst Kozub. El coro de la BBC cumple con brillantez.

La versión dirigida por Antal Dorati en 1961 (DECCA 417319-2, 2 CD, ADD), con una grabación llena de efectos espectaculares para la época pero que hoy nos resultan excesivamente artificiales, es también espléndida. La dirección de Dorati es estupenda, más brillante que genial, pero respetuosa y ejemplar en el acompañamiento de las voces. Su principal atractivo es la pareja protagonista: el gran George London que fue, por voz y línea de canto, un Holandés

de referencia y la soberbia Senta de Leonie Rysanek. El resto del reparto se mueve entre la eficacia y la discreción y el coro y la orquesta del Covent Garden se muestran en gran forma.

La versión dirigida por Karajan (EMI, CMS 7646502, 2 CD, DDD), criticada en el número 7 de OPERA ACTUAL, tuvo un laborioso proceso de grabación con sesiones realizadas en Berlín y Salzburgo entre 1981 y 1983. Interesa sobre todo por la soberbia concepción dramática de Karajan, la espectacular prestación de la Filarmónica de Berlín y el Coro de la Opera de Viena y la actuación, plenamente integrada en el planteamiento de Karajan, de José van Dam. Es un Holandés lírico, cantando con sobriedad y honestidad, humano, que tiene un perfecto contrapunto en la Senta, también lírica (pero muy irregular), de Dunja Vejzovic. Notable Daland de Kurt Moll y discretos los dos tenores, aunque Peter Hofmann parezca un lujo para Erik.

Los dos registros piratas, a pesar de la escasa calidad del sonido, recogen dos testimonios auténticamente históricos. La versión dirigida en 1944 por Clemens Kraus (RODOLPHE 32515, 1 CD doble duración, ADD), con el coro y la orquesta de la Opera de Munich, cuenta con el mejor Holandés de la historia: Hans Hotter, que a los 35 años deslumbraba por sus soberbios medios vocales y su genialidad interpretativa. Sensacional también la dirección de Kraus, wagneriano modélico, pero mucho menos convincente el resto de cantantes, lastrado por la insuficiente Senta de Viorica Ursuleac.

La versión de Hans Knappertsbusch (ARKADIA 421.2, 2 CD, ADD) recoge la representación del Festival de Bayreuth del 20 de julio de 1955 y nos permite revivir, con las deficiencias sonoras lógicas, una interpretación emocionante por la maestría del genial Kna, quizás la mejor batuta wagneriana de la historia, y por el



hoy legendario equipo de cantantes: Hermann Uhde (Holandés), Astrid Varnay (Senta), Ludwig Weber (Daland) y Wolfgang Windgassen (Erik).

Fedora

A la espera de que aparezcan en disco compacto las históricas versiones dirigidas por Lorenzo Molajoli (EMI, 1931), con Gilda Dalla Rizza y Antonio Melandri, y por Mario Rossi (Cetra, 1952), con Maria Prandelli y Giacinto Prandelli, la discografía de *Fedora* está dominada por la genial Magda Olivero que, no hace falta recordarlo, ha sido su intérprete ideal. La gran artista, con su enorme talento vocal y dramático, recreó y enriqueció de tal forma los colores vocales y el caudal de sentimientos del personaje de Giordano que es imposible pensar en *Fedora* sin pensar inevitablemente en la Olivero.

De las tres versiones disponibles protagonizadas por Magda Olivero, la realizada en estudio (DECCA 433033, 2 CD, ADD, 1969), además de ser, lógicamente, la que posee mayor calidad de sonido, tiene suficientes atractivos aunque a la dirección de Lamberto Gardelli le falte instinto teatral. Los compañeros de la Olivero son Mario del Mónaco, que es un vigoroso Loris, parco en matices, y Titto Gobbi que, a pesar del declive vocal, recrea el mejor Giovanni De Siriex de la discografía. Las dos versiones piratas, ambas grabadas en 1969, están dirigidas por Napoleone Annovazzi (Coro y Orquesta del Teatro del Ciglio, Lucca, GOP 717, 2 CD, ADD) y por Nicola Rescigno (Opera de Dallas, Music and Arts CD 671, 2 CD, ADD). Las dos tienen un sonido discreto y están dirigidas con más oficio que inspiración. En el rol de Loris Ipanov, respectivamente, Giuseppe di Stefano y Bruno Prevedi. Apasionado y entregado el primero, aséptico y prudente el segundo.

La versión pirata, grabada en 1961 en el Teatro de San Carlos de Nápoles, protagonizada por Renata Tebaldi, Giuseppe di Stefano y Mario Sereni y dirigida por Arturo Basile (Legato Classics LCD 158-2, 2 CD, ADD) es algo decepcionante, Tebaldi presta aún la belleza de su voz pero pasa de largo por innumerables matices de *Fedora*, dejando un retrato monótono. Di Stefano está aquí menos seductor que en representación con la Olivero y se entrega menos, contagiado por la monotonía de la Tebaldi.

La versión comercial dirigida por Giuseppe Patané (CBS M2K42181, 2 CD, DDD, 1986) y protagonizada por Éva Marton y José Carreras

es la que presenta mejor sonido y permite disfrutar la partitura de Giordano, gracias a una sensible, matizada y variada dirección del desaparecido Patané y a la entrega de las masas estables de la Radiotelevisión de Hungría. Marton y Carreras muestran su gran clase, pero la soprano húngara no puede disimular que *Fedora* es un rol incómodo para sus características vocales y Carreras, un Loris lleno de matices y buen gusto musical, no puede ocultar sus problemas en el registro agudo.

La Fille du régiment

La discografía comercial de *Le fille du régiment* posee sólo dos versiones, pero son dos trabajos que conviene no perderse. El más antiguo, espléndidamente dirigido por Richard Bonyngé (DECCA 414 520-1, 2CD, ADD), con el coro y la orquesta del Covent Garden, posee una pareja legendaria formada por Joan Sutherland y Luciano Pavarotti. La Stupenda prodiga un virtuosismo deslumbrante, con el que hoy sólo puede medirse Edita Gruberová, y Luciano Pavarotti es el más deslumbrante de los Tonio, el personaje que le lanzó a la fama con esos prodigiosos nueve dos del primer acto. A la Marie de la Sutherland se le podría pedir mayor calidez y al Tonio de Pavarotti se le podría exigir un canto más riguroso y menos efectista. Da igual. La gran pareja funciona a las mil maravillas y ofrecen auténtico espectáculo, bien arropados por la experiencia y el magisterio de Bonyngé en este repertorio. Al lado de esta pareja, las deficiencias de Spiro Malas se hacen más patentes, en un Sulpice cantado con usura. Divertida la Marquise de Monica Sinclair, con un francés hablado memorable.

La grabación más moderna de *La fille du régiment* nos permite conservar las excelentes representaciones de la Opera de París de 1985, grabadas en directo (Emi VSM 2704893, 2CD DDD). El público parisino pudo vibrar con la excelente prestación de June Anderson, capaz de un virtuosismo también espectacular, y de un Alfredo Kraus sorprendente, capaz de superar magistralmente la inclemente tesitura de Tonio y, además, ofrecer una lección de canto, rigor estilístico y musicalidad. Michel Trempont es un adecuado Sulpice y Bruno Campanella conduce con viveza el coro y la orquesta de la Opera de París, arropando en todo momento a las dos auténticas estrellas de la representación: una Anderson y un Kraus en grandísima forma. □

'93

VIè
CICLE

OPERA A CATALUNYA

ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Un ballo in maschera

GIUSEPPE VERDI
ÒPERA EN TRES ACTES

Ricardo: FRANCISCO ORTIZ (tenor)
Renato: ISMAEL PONS (baríton)
Amelia: PAO-LING CHAI (soprano)
Ulrica: AIDA RODRIGUEZ (mezzosoprano)
Óscar: LAURA RIZZO (soprano)
Silvano: RAMON PUJOL (baríton)
Samuel: PERE FARRÉS (baix)
Tom: JOAN TOMÀS (baix)


Director d'orquestra JOSEP FERRÉ
Director del Cor JOSEP FERRÉ
Director d'escena PAU MONTERDE
Escenografia JOAN JORBA


COR DELS AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLES

Producció
ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
Direcció General: MIRNA LACAMBRA

REPRESENTACIONS:

17 i 19 de novembre	SABADELL	<i>Teatre Municipal La Faràndula</i>
23 de novembre	REUS	<i>Teatre Fortuny</i>
27 de novembre	MATARO	<i>Teatre Monumental</i>
4 de desembre	OLESA	<i>Teatre La Passió</i>
7 de desembre	GIRONA	<i>Teatre Municipal</i>

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Amb el patrocini de
 Banc Sabadell

Ajuntament  de Sabadell

Sabadell: *Un ballo in maschera*

Sergi Escolano

El 1859, any de l'estrena d'*Un ballo in maschera*, Verdi ja era el més reconegut dels compositors d'òpera italiana. Quedaven ja lluny els «anys de galera» en els quals s'havia vist obligat a treballar forçat pels encàrrecs extenuants dels empresaris d'alguns teatres italians. L'anomenada «Trilogia popular» formada per les òperes *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata* havia aconseguit donar-li un prestigi definitiu, al qual s'havia d'afegir l'obtingut amb *I vespri siciliani* presentada a París el 1855. Tot i així, després d'aquests èxits, *Simon Boccanegra* (1857) va ser d'alguna forma un pas endarrera donat que l'òpera va tenir una acollida freda i no va satisfer plenament el compositor que n'escriuria una segona versió bastants anys després. Tampoc *Aroldo*, remanipulació de *Stiffelio*, havia merescut cap atenció del públic i després del fracàs de *Simon Boccanegra*, Verdi es va posar treballar en *Un ballo in maschera*.

El tema d'*Un ballo in maschera* tenia la seva base en un fet històric: l'assassinat a mans d'uns conspiradors del rei Gustau III de Suècia. Partint d'aquest fet, Eugène Scribe va escriure un llibret que Auber havia posat en música anys abans, amb el títol de *Gustave III ou le bal masqué*, i que ningú no recordava ja gaire. (Ara, precisament, una entitat discogràfica acaba de «ressuscitar» aquesta òpera oblidada). El tema de Gustau III, rei il·lustrat assassinat en un ball de màscares va interessar de seguida el compositor italià. La censura

napolitana però, no va veure amb bons ulls que en una representació operística s'escenifiqués l'assassinat d'un rei, just en un moment, en el qual la monarquia napolitana trontollava perillosament i els censors creien que qualsevol idea revolucionària, per modesta que fos, podia atemptar contra els interessos de la corona. És aquesta la raó per la qual compositor i llibretista es van veure obligats a renunciar a posar en escena l'òpera nova a Nàpols i van provar d'estrenar-la a Roma, on semblava que la censura era més benèvola. Tot i així, també la censura romana va trobar-hi molts inconvenients i finalment Verdi es va veure obligat a situar l'acció de l'obra a les colònies angleses de Nordamèrica, concretament a Boston, i a convertir al rei Gustau III, en el governador Riccardo. Aquest fou el preu que calgué pagar per poder mantenir l'escena de l'assassinat en el ball.

L'ARGUMENT

Acte I

L'acció té lloc a Boston. Riccardo, governador britànic, està enamorat de Amelia, l'esposa del seu secretari i amic, Renato. A l'audiència al palau del governador, el patge Oscar, prepara les invitacions per a un ball de màscares, i Riccardo té un moment d'èxtasi en pensar que el ball li permetrà reveure Amelia. Arriba el primer jutge que vol condemnar la bruixa Ulrica. Oscar intervé en favor seu i Riccardo, animat pel patge, decideix visitar personalment la bruixa disfressat de pescador.



El rei Gustau III de Suècia (1746-1792), personatge històric en què es basa l'acció d'Un ballo in maschera

En un indret sinistre, la bruixa està fent un dels seus conjurs. Un criat d'Amelia demana per Ulrica. Amelia confessa que està enamorada i que necessita d'un antídot per oblidar el seu amor. Ulrica li diu que si va a mitja nit a l'indret on pengen els condemnats a la forca, hi podrà collir la planta màgica amb la qual aconseguirà l'antídot. Arriba Riccardo, el qual, d'amagat, ha sentit la conversa, i es fa predir el futur. Ulrica, horroritzada, a la fi li prediu que el primer que li doni la mà el matarà. Arriba Renato i ofereix la seva mà a Renato. Riccardo diu que la predicció no s'acomplirà perquè qui li ha donat la mà és el seu millor amic.

Acte II

Amelia ha anat a mitja nit a buscar la planta màgica. Arriba Riccardo i finalment tots dos confessen el seu amor. Apareix Renato, que ha sabut que uns conspiradors han seguit Riccardo per matar-lo; Amelia es cobreix amb el seu vel. Riccardo, tot i intentar fugir amb Amelia, es veu obligat, per prudència, a confiar-la a Renato i demana a

aquest que acompanyi la dona del vel sense descobrir la seva identitat. Renato jura que així ho farà i demana a Riccardo que fugi perquè els conspiradors no deuen ser gaire lluny. Arriben, en efecte, Tom i Sam amb altres conspiradors. En un acte de violència cau el vel d'Amelia i els conspiradors se'n riuen de la situació. Renato, en descobrir que és la seva pròpia esposa, imaginant que Riccardo l'ha traït sempre, no dubta en unir-se als conspiradors.

Acte III

Quadre I

Renato ha decidit matar la seva esposa, però acaba preferint matar Riccardo, que ha traït la seva amistat. Arriben els conspiradors, Tom i Sam. Tots volen matar el governador i juguen a sorts a qui li tocarà. La sort recau sobre Renato. Arriba Oscar que ve per portar les invitacions pel ball. Amelia fa arribar una nota Riccardo a través d'Oscar per avisar-lo de les intencions dels conspiradors.

Quadre II

Riccardo es troba al seu despatx privat. Ha decidit salvaguardar l'honor d'Amelia i enviar Renato amb la seva esposa cap a Anglaterra. Mort de dolor, signa els passaports perquè marxin Renato i Amèlia. Entra Oscar que entrega la nota d'Amelia; Riccardo tot i que és conscient del perill, decideix anar al ball amb la intenció de veure Amelia per última vegada.

Quadre III

Tots els convidats es troben al ball de màscares. Renato està convençut que Riccardo no apareixerà però Oscar, mig de broma mig de veres li diu qui és. Amelia insisteix perquè Riccardo fugi, però Renato s'apropa i apunyala Riccardo; aquest cau moribund, però proclama la innocència d'Amelia, mostrant els passaports que tenia preparats, i perdonant el seu amic, Renato. □

Dossier William Christie



El incontenible avance de la ópera barroca en la discografía y en la programación de los teatros franceses está teniendo un eco incluso en España. Entre los grandes taumaturgos del género, sobresalen algunos nombres excelsos, pero el sentir general es que el más creativo y brillante de todos es el norteamericano William Christie. A su trayectoria por los caminos del barroco hay que seguirle la pista y esto es precisamente lo que **ÓPERA ACTUAL** pretende llevar a cabo en el dossier de este número, a fin de mantener informados a nuestros lectores sobre su labor y su magnética personalidad musical.

William Christie según el mismo

"Me gusta convertir. Me gusta persuadir con la música que hago."

"No me disgusta en modo alguna la etiqueta de músico especializado en determinado período histórico. Soy simplemente un músico que se niega a abordar la música del pasado con una técnica posterior. ¿Qué interés puede tener oír un Beethoven, un Schubert, un Schumann, tocado a la manera de Mahler? Es mucho más interesante (...) ahora que nos podemos permitir el lujo de hacerlo, llegar aun compositor a través de un tipo de música que él conocía o que al menos le precedió."

(*Scherzo*, enero 1992)

"Todo arte vocal consiste en definir la prioridades, para que las verdaderas bellezas de la música que se hace salgan de la partitura y lleguen al público."

"Con un poco de suerte, puedo reunir un buen reparto internacional para *Cosí* o para *Pelléas*, porque eso está en la memoria, en la enseñanza y en la práctica común. Esto no es posible -todavía no- para la música antigua."

"Utilizo mucho los reflejos, la sonoridades e incluso las técnicas de la música contemporánea en la música antigua. La libertad de las escalas musicales, tonales o atonales, el espacio que existe entre las notas diatónicas, espacio que interesa tanto a los compositores contemporáneos, adquiere un gran valor expresivo dentro de la música barroca."

(*Diapason*, julio-agosto 1993)

"No se puede vivir ni comunicar una música, ni restituir las sonoridades de una partitura, sin que la propia personalidad se exprese."

"No podemos dejar de admitir que somos seres que viven a finales del siglo XX. Sería estúpido decir que no tengo influencias de Schumann, de Stravinski, de todo un proceso artístico y auditivo. Creo que quien trate el pasado debe reconocer este hecho."

"Quisiera que mi música fuera joven, tan joven como una página de Debussy, que el mensaje sea tan pertinente para las personas de hoy como para las de hace 300 años".

(Programa del Festival de Aix-en-Provence, 1993)

"Mi verdadero papel (como director) es el de catalizador a lo largo del proceso de preparación, donde aseguro la la unidad en el plano estilístico y el respeto a la homogeneidad retórica."

(*Le Monde la Musique*, enero de 1987)



WILLIAM CHRISTIE, un encuentro con el barroco

José Carlos Cabello

Cuando, en 1971, William Christie tomó la decisión de abandonar su Norteamérica natal y trasladarse profesionalmente a Europa; atrás dejaba toda la actividad realizada durante sus años de aprendizaje, un período crucial en la formación de este gran músico, cuyos resultados iban rápidamente a cristalizar, primero en Inglaterra y posteriormente en Francia. Si hoy en día preguntásemos a muchos buenos aficionados algunos de los más destacados nombres de la música antigua europea, el de William Christie sería rápidamente citado; igual que Christie ha absorbido totalmente el modo de vida europeo, su música, su cultura y sus costumbres, el público también ha acabado por asociar su nombre a orígenes europeos, ignorando muchas veces que nació en Nueva York y que allí recibió el impulso esencial que le hizo querer dedicarse profesionalmente a la música y, más concretamente, a la música antigua.

Música antigua en el Nuevo Mundo

William Christie comenzó sus estudios musicales con su madre, y a los siete años estaba en la clase de piano de Laura Kelzy (1951-1959) y a los doce estudiaba órgano con Reed Jerome. Por entonces Christie era el director de una coral religiosa, y empezó a amar la música de Schumann o

Debussy; el barroco era prácticamente desconocido en todo el mundo.

En 1962 marchó a Harvard para estudiar Historia del Arte durante cuatro años, graduándose en 1966. Durante esos años tuvo una de sus primeras experiencias musicales cuasi-profesionales, al participar en el Harvard Glee Club, un conjunto



William Christie durante un ensayo.



Howard Crook en el papel titular de *Alys*, celebrada producción de Les Arts Florissants.

vocal masculino que realizó muchas giras. Pero otro de los momentos importantes de su vida llegó cuando decidió cambiar Harvard por la universidad de Yale, donde enseñaba el clavecinista y musicólogo Ralph Kirkpatrick. Asombrado, Christie descubrió de su mano la música barroca, y fue su alumno desde 1966 a 1970, estudiando clave, órgano y musicología. Al obtener su licenciatura fue aceptado como profesor de musicología y órgano en la universidad de Dartmouth (New Hampshire) y funda el Collegium Musicum, un conjunto vocal e instrumental dedicado a la interpretación de música antigua con criterios lo más históricos posibles.

El hecho de que en los EEUU existieran centros de enseñanza e investigación de alto nivel permitió a Christie descubrir una enorme cantidad de aspectos distintos

de la música barroca y de la antigua cultura europea. Como él mismo ha repetido ininidad de veces, en las bibliotecas estadounidenses existen microfilms de la mayor parte de los manuscritos que se conservan en Europa, y a menudo poder llegar a consultar estas fuentes es más fácil que en el Viejo Continente, siempre mucho más burocratizado en este aspecto. Así, con cierta frecuencia vemos que los musicólogos americanos se adelantan a los europeos realizando a veces ediciones mucho más completas y rigurosas que las que se preparan en Europa.

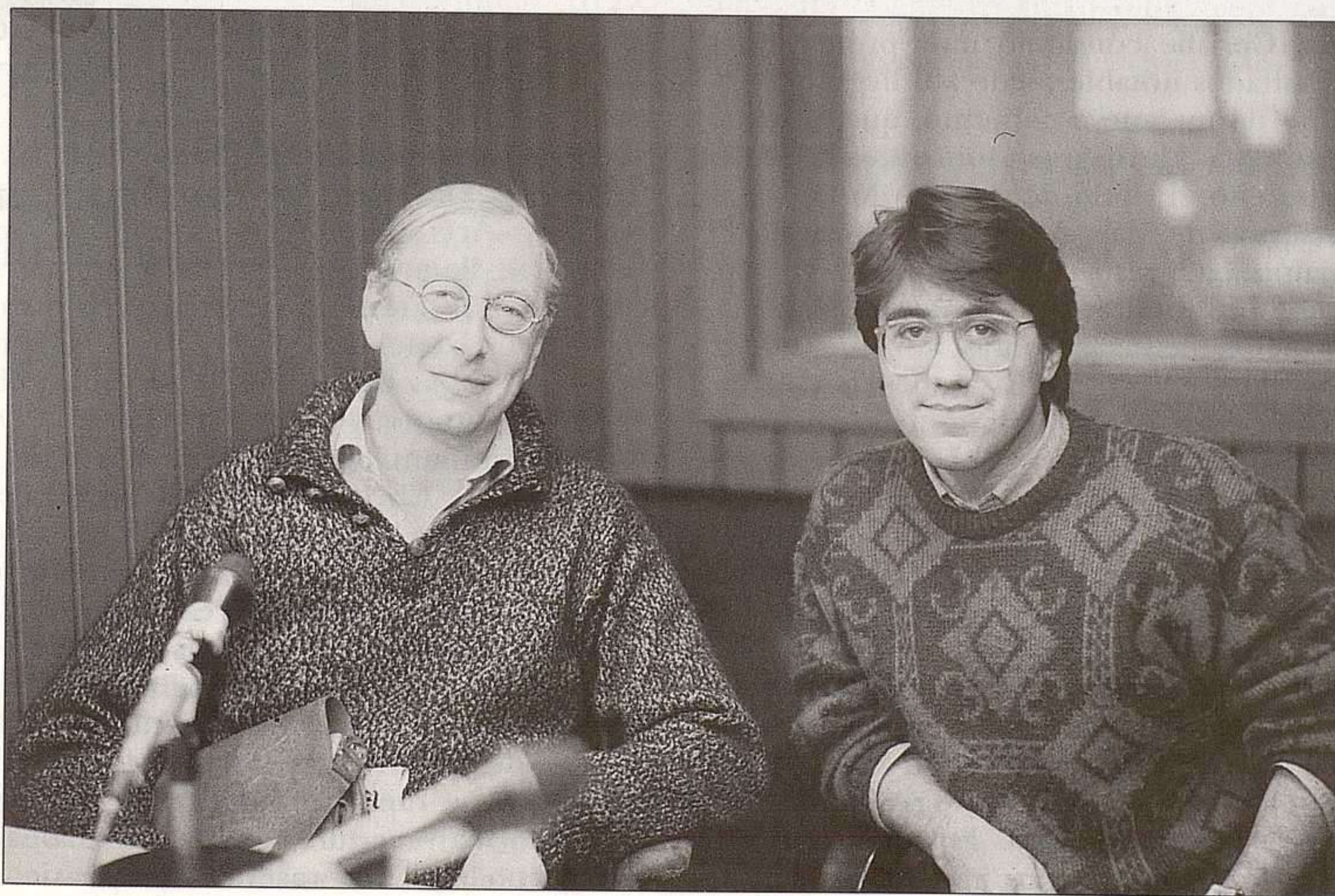
Christie tuvo la fortuna de toparse con muchos profesores que admiraban a Charpentier, que habían editado sus obras cuando en Francia todavía andaban con mucho retraso. Una de las primeras obras que le causaron profunda impresión fue

La Negación de San Pedro, que no ha cesado nunca de interpretar desde que la preparó por vez primera con su Collegium Musicum en Yale: la ha grabado con Les Arts Florissants, la ha llevado en gira durante muchos años y la ofreció parcialmente en la fiesta del décimo cumpleaños del grupo en la Sala Favart de París, el 12 de noviembre de 1989...

Otro estilo para el barroco: Les Arts Florissants

La decisión de Christie de instalarse en París fue lógica, porque esta ciudad era entonces un importante centro de estudios e interpretación de la música antigua, como lo eran también Basilea o Londres. Pero fue en París donde encontró mayor y más rápida receptividad (contrato con la

ORTF en 1972) y donde entró a formar parte del círculo de Geneviève Thibault de Chambure, esa extraordinaria dama de la Société de Musique d'Autrefois de París, que ejerció de mecenas de muchos músicos que hoy son grandes figuras, como Jordi Savall o él mismo. También estudió clave con Kenneth Gilbert y David Fuller, y tuvo sus primeros contactos con René Jacobs, Konrad Junghänel, Emma Kirkby, su compatriota Judith Nelson, etc. Formó parte del legendario Five Centuries Ensemble durante un par de años y en 1975 llegaría otro de los momentos trascendentales de su vida profesional al integrar el grupo Concerto Vocale (cuya base estaba compuesta por Jacobs, Nelson, Wieland Kuijken y Christie) con el que realizaría una gran cantidad de excelentes grabaciones para Harmonía Mundi, sello al que



William Christie junto al autor del artículo, José Carlos Cabello.

Christie sentía la necesidad de aportar una visión diferente de las grandes obras maestras del barroco, que no se basara en los presupuestos de los directores ingleses

desde entonces iba a estar asociado casi con exclusividad.

Para entonces, William Christie ya estaba considerado como una personalidad de la música antigua, y muchos conjuntos solicitaban sus servicios. Pero Christie prefirió dar un paso adelante, y comenzó a hacer una selección de jóvenes músicos, cantantes e instrumentistas, trabajando con ellos de

manera continuada, imponiendo sus propias ideas interpretativas. A pesar de todas las dificultades económicas con que se enfrentó y de que en 1979 la música antigua todavía no había explotado en Francia, Christie consiguió muy pronto unos resultados notables, y de ahí llegó la creación de un nuevo conjunto, que él llamó Les Arts Florissants, tomando prestado para ello el título de una de las obras maestras de Marc-Antoine Charpentier. El grupo iba a ser su herramienta de trabajo para profundizar en la música francesa, principalmente en obras infrecuentes de los siglos XVII y XVIII sacadas de diversas colecciones de la Biblioteca Nacional de París. Esta labor práctica se complementaría con sus muchas actividades pedagógicas: profesor de música de cámara en la Sommer Akademie für Alte Musik de Innsbruck, primer profesor de musicología del Conservatorio de París venido de América, profesor de dirección coral del Conservatorio de Lyon, encargado de la formación de cantantes del Instituto de Música Antigua y Danza de Versalles (creado por Philippe Beaussant), etc. En definitiva, los franceses, asombrados ante la fuerza y la vitalidad de este americano, lo convierten

en el elemento principal de restitución de su patrimonio musical de los siglos XVII y XVIII.

Christie siempre ha insistido en que su acercamiento a la música francesa llegó porque sentía la necesidad de aportar una visión diferente de las grandes obras maestras del barroco, que no se basara en los presupuestos de los directores ingleses. Para ello, nada mejor que crear un conjunto de franceses, que entendiese perfectamente la lengua, y supieran cantarla con la justeza debida. Según Christie, un país que ha dado músicos como Debussy, Poulenc o Ravel también tenía que dar grandes intérpretes de la música del XVII y del XVIII, gentes con una gran sensibilidad humana y musical.

El sistema de trabajo de Christie en Les Arts Flo (como se llama al conjunto en Francia) tiene buena parte de culpa del éxito conseguido, y fue determinante en los primeros años de andadura. Christie pide a sus músicos y cantantes una complicidad total, que se involucren, que gocen de la música tanto como hace él, que se crean el poder de comunicación de esta música, su belleza, que sepan comunicarle vida a la música, que disfruten trabajando cada detalle de la partitura. La elección del repertorio se fue haciendo gradualmente, según iban madurando las cualidades del grupo, y las obras de Charpentier fueron de muy eficaz ayuda. Muchas de

Según Christie, un país que ha dado músicos como Debussy, Poulenc o Ravel también tenía que dar grandes intérpretes de la música del XVII y del XVIII, gentes con una gran sensibilidad humana y musical



Imagen de *The Fairy Queen* en la producción estrenada en el Festival de Aix-en-Provence en 1989 por Les Arts Florissants.

las piezas compuestas por Charpentier para la duquesa de Guise se adaptaban extraordinariamente bien a los efectivos con que Christie trabajaba entonces, y los progresos del grupo fueron llevando piezas más complejas, llegando a esas dos obras maestras que son *Médée* y *David et Jonathas*, de una dificultad enorme. Christie es un enamorado del color, de la teatralidad, y Charpentier le ofrece todo lo que busca: un color orquestal arrebatador, un poder teatral asombroso, un juicioso reparto entre los momentos principales y los secundarios, un enorme equilibrio de construcción... El director americano acepta que Les Arts Flo le deben mucho a Charpentier, aunque también recuerda lo que ellos le han dado al compositor: muchos años de buen trabajo, y un reconocimiento que va más allá de la melodía de Eurovisión...

Primeros éxitos y primeras dificultades

La existencia de Les Arts Flo hoy está perfectamente asentada, con una gran cantidad de enormes éxitos a sus espaldas, pero no todo el camino fue tan fácil. Es verdad que el grupo comenzó su camino con un rápido éxito tanto en concierto como en disco, pero también hubo dificultades que casi acaban con el proyecto. Al gran éxito que se obtuvo con la interpretación de la ópera de Charpentier que les daba nombre con motivo de la cumbre de jefes de Estado en Versalles en 1982 (transmitida en directo a casi todo el mundo), siguen la puesta en escena de *Anacréon* y de *Hippolyte et Aricie*, dos piezas fundamentales de Rameau en el tercer centenario de su nacimiento. Después, la obra lírica maestra de Charpentier: *Médée*, una producción de lujo desmesurado que exige el grupo lo

máximo, desde el punto de vista artístico y financiero. Tras un clamoroso éxito de público, vienen los problemas porque las cuentas no cuadran: las subvenciones estatales no van más allá de los 300.000 francos anuales, que suben al millón en 1983 cantidad claramente insuficiente para pagar los gastos de *Médée*. Este lleva casi a la paralización del grupo, porque el déficit no hacía más que aumentar. El mundo musical francés iba haciéndose poco a poco a la idea de que el grupo tendría que desaparecer, tarde o temprano, hasta que el Consejo Regional de Aquitania, la Fonation Sociétés-Générale y el propio Estado francés aportaron los fondos necesarios para pagar las deudas y asegurar el trabajo para el futuro.

La reacción del grupo no se haría esperar, y llega la puesta en escena y grabación de uno de los más extraordinarios proyectos operísticos que se hayan realizado en este siglo: *Atys*, de Lully, éxito sin precedentes entre crítica y público, que les valió una cantidad asombrosa de premios y galardones en todo el mundo. La consagración definitiva del grupo y director se logró con *Atys*, una ópera que Christie escogió casi de manera accidental, más por su libreto que por su música. Cuando descubrió que ésta última tenía tanta fuerza como la obra teatral en sí, no lo dudó ni un instante, especialmente porque en 1987 los responsables de la Opera de París le pidieron una obra que celebrase de la manera lo más lujosa posible el tricentenario del compositor. Lully siempre ha sido un autor muy costoso porque sus óperas son muy largas, hay muchísimos cantantes solistas, se requieren unos trajes extraordinarios, igual que los decorados, etc. Christie se encontró así entre las manos con la posibilidad de trabajar de una manera que antes no hubiera podido ni soñar, sin tener que pensar constantemente en ahorrar, en recortar gastos. Tuvo a su servicio un coro maravilloso de treinta personas, formado al efecto, y se pudo permitir el mayor de los lujos, cual

fue el de ensayar casi dos meses diariamente, primero con parte de la orquesta, después con algunos cantantes y el coro el continuo, finalmente todo el conjunto... Un sistema de trabajo utilizado a finales del siglo XX, pero tomado de finales del siglo XVII.

A partir de *Atys*, todo ha sido mucho más fácil para Les Arts Flo y para William Christie, que con regularidad ha ido añadiendo nuevos títulos operísticos a su ya importante discografía, presentando además esas obras en diversos festivales operísticos de todo el mundo. El conjunto no ha cesado de descubrirnos nuevas maravillas desde el fascinante *Orfeo* de Luigi Rossi a la más conocida *Les Indes Galantes* de Rameau, sin olvidar el *Jephthé* de Montéclair o *Idomenée* de André Campra. Música francesa, prioritariamente, también pinceladas de música italiana (Rossi, algunas excelentes grabaciones monteverdianas, Gesualdo). Pero Christie también se ha revelado como un genial director purcelliano, con las lecturas asombrosas de, respectivamente, *Dido y Eneas* y, sobre todo *The Fairy Queen*, cuya puesta en escena en Aix-en-Provence en 1989 tuvo proporciones similares al *Atys* de un par de años antes. Este nuevo éxito fue otra vez producto de la homogeneización, de la búsqueda el estilo y del método propiciado durante tanto tiempo por Christie, un músico extremadamente ambicioso en lo artístico, aunque también realista, fanático del trabajo y de la minuciosidad, de mente abierta, atenta y curiosa, que disfruta abandonándose a la pasión, a la belleza y al poder de la música. □

La consagración definitiva del grupo y director se logró con *Atys*, una ópera que Christie escogió casi de manera accidental, más por su libreto que por su música

William Christie: Un director que ama la voz. Una discografía

Pau Galonce

Al tratar la discografía que ha ido acumulando en su carrera William Christie se hace evidente una constante evolución, un progreso y un afianzamiento como intérprete ganado a lo largo de la década de los ochenta, que vio la eclosión definitiva de la música antigua y barroca. Christie es, con toda justicia, uno de sus protagonistas y de ello han dejado constancia sus discos.

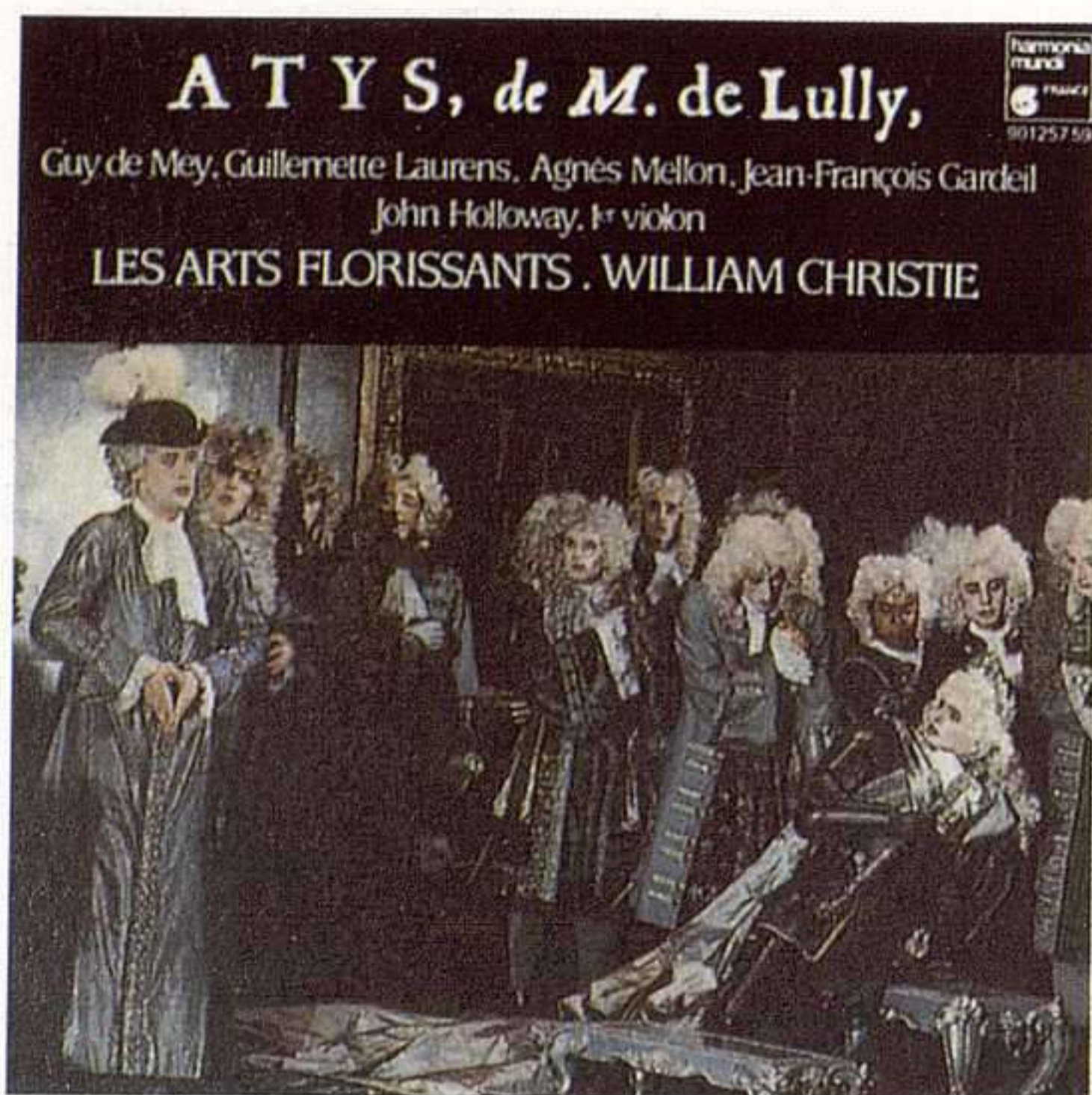
Hagamos un poco de historia. En 1979 Christie fundó Les Arts Florissants que desde el principio tuvo el propósito de dedicarse al repertorio vocal-instrumental renacentista y en especial al barroco. Los orígenes fueron modestos, pero los resultados inmediatos muy esperanzadores. Christie, en efecto, aparte de su estudios sobre la vocalidad antigua, había adquirido una enorme experiencia como clavecinista dentro del grupo dirigido por René Jacobs, el Concerto Vocale, dirigido a un repertorio similar. La forma de entender la música por parte de Christie, en efecto, debe mucho a Jacobs. Para ambos el uso de técnicas y instrumentos antiguos es sobre todo un medio expresivo, del que resulta una perfecta adecuación entre el espíritu y la letra de la música. De algo que nunca podrá acusarse a Christie es de que sus interpretaciones carezcan de expresión. Frente a la mayoría de directores de música antigua de la escuela británica,

más preocupados por el puro sonido y una ejecución pulquerrima, Christie parece a veces estar *defendiendo* la obra que interpreta. De forma un tanto sorprendente en un clavecinista, su punto fuerte es la dirección de voces, de un sentido dramático aplastante; esa permanente atención al aspecto vocal, al que todos los demás aspectos de la interpretación pueden quedar sujetos, es lo que le ha permitido afrontar con éxito obras tan dispares como las de Monteverdi, Lully o Purcell, siempre en interpretaciones de extraordinaria calidez, obteniendo resultados que sus cantantes pocas veces han repetido con otro director.

Les Arts Florissants incluye un conjunto con instrumentos originales y un coro. Christie nunca ha hecho de las exhibiciones orquestales un objetivo, pero pocos como él pueden presumir de un equilibrio tan logrado entre música y drama, con una calidad que podría definirse *latina*, cálida. Christie, como intérprete, no es un pionero; en cierto modo, se ha encontrado con una tradición ya formada en la interpretación barroca, a partir de la cual ha desplegado su propio estilo personal. Pero hoy es ya, junto con algunos otros, el *primero de la clase*. Estamos a la espera de nuevos trabajos discográficos. Su Händel, inédito hasta ahora en disco, promete. Paciencia...

Lully y Charpentier: el gusto y el genio.

Si Christie ha conseguido la fama y el



reconocimiento de que hoy goza ha sido gracias, sobre todo, a la ópera barroca francesa, que le ha proporcionado prestigio en Francia y en toda Europa. Quizás un poco injustamente, puesto que Christie ha demostrado que es también un gran intérprete de otros repertorios barrocos; pocos son los aficionados que no conozcan, por lo menos de oídas, su *Atys*, ópera presentada en Madrid el pasado año con éxito resonante. Se trata, por una parte, de la única grabación hasta ahora disponible de esta obra de Jean-Baptiste Lully, su obra maestra junto con *Armide*. Por otra, la mejor grabación (aunque sean tan lamentablemente escasas) de cualquier ópera de Lully hasta ahora llevada a cabo; quizás incluso una de las mejores grabaciones de ópera en mucho tiempo. Los resultados no son sólo globalmente excelsos, con una orquesta y un coro exquisitamente dirigidos, sino que el reparto vocal es de ensueño, encabezado por el trío formado por Guy de Mey matizador, lírico, doliente; Guillemette Laurens ardorosa como siempre; y Agnès Mellon, en una de sus más convincentes actuaciones. La brillantez y el dramatismo de la obra son minuciosa-

mente trabajados por Christie, quien por desgracia no ha vuelto a dirigir ninguna ópera del gran florentino. ¿Hasta cuándo deberemos esperar?

Pero no hagamos que incluso hoy la alargada sombra de Lully oscurezca al gran Marc Antoine Charpentier, para decir la verdad el compositor a quien Christie ha dedicado más esfuerzos y cuya hermosa obra más ha contribuido a difundir. De hecho, el nombre su conjunto lo tomó Christie de una pequeña ópera de Charpentier, *Les Arts Florissants*, grabada a principios de los ochenta, un registro encantador en el que ya pueden advertirse las características típicas de la dirección de Christie, por más que los resultados sean modestos. El siguiente paso (dejando aparte numerosas obras religiosas) fue *Actéon*, una preciosa ópera en miniatura, que supuso un evidente avance respecto al registro anterior, y en el que destaca Dominique Visse, un contratenor cuya peculiar vocalidad sólo es comparable con su talento como intérprete.

Los siguientes trabajos ya son obras de la madurez artística de Christie. El disco que recoge los intermedios para *Le malade imaginaire*, de Molière, nos muestra al Christie más dispuesto para la chanza (él mismo se permite un papel hablado) y si no contiene la mejor música de Charpentier, resulta impagable como muestra de su trabajo teatral. Los otros dos son obras maestras del compositor, vertidas por Christie con gran habilidad. *David et Jonathas*, partitura de un dramatismo sangrante, merece uno de los mejores trabajos del director, atento a subrayar cada



detalle de la obra, sin dejar pasar nada en la orquesta, verdadera co-protagonista con los cantantes y el coro. De nuevo, la dirección de los cantantes resulta un placer, y me es difícil decir qué cualidad destacar más, si el puro gozo vocal (magníficos Gérard Lesne y Monique Zanetti, dentro de un reparto como siempre homogéneo) o el innato sentido teatral desplegado. Quizá lo uno no sería posible sin lo otro.

Hemos dejado para el final de este capítulo una de las obras favoritas de Christie y que ha sido objeto de una nueva producción este mismo año: *Médée*, grabada en 1984, y que significó en cierto modo la consagración de Les Arts Florissants. El efervescente estilo de Charpentier encuentra aquí una de sus mejores plasmaciones con la dirección de Christie que raya a gran altura. Lástima que Jill Feldman no se haga en ningún momento con el personaje central, por limitaciones técnicas, y que Gilles Ragon sea un Jasón de timbre poco grato. Pero la intención dramática de Christie está plenamente conseguida y el espléndido trabajo de coro y orquesta es soberbio. Nunca como hasta ahora había brillado el genio de Marc-Antoine.

Otras aportaciones esenciales han sido *Idomenée*, de André Campra, y *Jephté*, de Montéclair. La primera es una tragedia lírica del gran provenzal, el mejor continuador de la tradición lullista. La grabación, muy bella, está protagonizada por un magnífico Bernard Deletré, un bajo que se ha hecho

imprescindible en los repartos de Christie y una orquesta que alcanza algunos de los mejores momentos en que la hemos escuchado. *Jephté*, la tragedia bíblica que en cierto

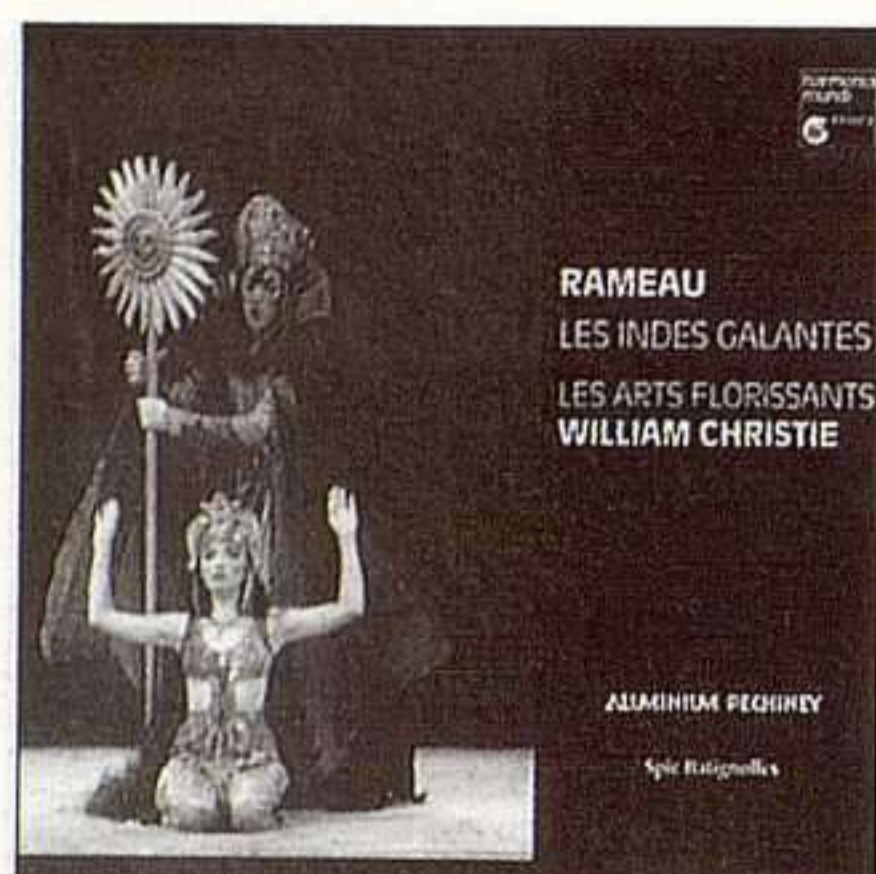
modo impulsó a Rameau a iniciar su carrera teatral, discurre por similares vías, aunque con un sentido quizá más acusado del color orquestal. Huelga decir que ambas grabaciones resultan imprescindibles para cualquier interesado en la ópera francesa de este período, y absolutamente recomendables para todo aficionado.

Rameau Renaissance

De todos los grandes compositores del último barroco, Rameau ha sido sin duda el último en gozar de una revitalización de su música. Hace 25 años era imposible, o casi, encontrar grabaciones de sus obras. Hoy nos acercamos a la integral discográfica del *corpus* rameliano. Christie tampoco es aquí un pionero, pero de nuevo se ha situado en cabeza.

El *acte de ballet Anacréon* fue la primera aproximación discográfica de Christie al mundo de las óperas de Rameau. Desde luego que hoy los resultados hubieran sido diferentes, pues aquí sobra un exceso de circunspección; el sonido es ciertamente bello, pero se echan de menos aquellas cualidades que el director luce en otros registros. A este primerizo intento siguió, en fecha muy reciente, la única grabación hoy en día disponible de *Les Indes Galantes* (existe otra de Malgoire en disco, que no ha sido pasada a CD y francamente no creemos que valga la pena intentarlo). Aquí sí nos encontramos ya con el director al que nos hemos acostumbrado, destacando su trabajo por un magnífica caracterización vocal de todos los personajes de esta variadísima obra, y aunque la elección de alguna





de las cantantes nos parece discutible, como siempre el reparto es equilibrado. La parte orquestal merece, en Rameau, mención aparte y lo cierto es que Christie

pasa la difícil prueba no sin apuros, porque es necesario atender al mismo tiempo a la belleza del canto y a la rica orquestación. El resultado final es satisfactorio casi por completo: quizá fuera exigible un mayor vigor orquestal, como el que consiguen Gardiner (*Les Boréades*) o Leonhardt (*Pygmalion*), pero nadie como Christie consigue el equilibrio entre drama y música.

Iguales características son apreciables en las otras tres obras de Rameau grabadas por Christie: *Pygmalion*, *Nélée et Myrthis* y *Castor et Pollux*. Las dos primeras son dos *actes de ballet* y se encuentran recogidas en el mismo CD. Para el primero existía el precedente de la grabación dirigida por Leonhardt, una maravilla de claridad y sabiduría orquestales. La versión de Christie aporta sobre todo un reparto mucho más adecuado, encabezado por uno de los cantantes últimamente favoritos del director, Howard Crook.

De momento, la única tragedia lírica de Rameau que ha llevado al disco Christie ha sido *Castor et Pollux*, de la que sólo existía el precedente de Harnoncourt, decepcionante, por cierto. Es quizá, su mejor trabajo con este compositor. Antes que nada, la lectura de Christie es dramática, un ejemplo de lo que puede conseguirse sabiendo qué hay que hacer con las voces. Las prestaciones orquestales apenas dejan nada que desear. En conjunto, estamos ante la más satisfactoria de las lecturas hasta ahora llevadas de las tragedias líricas de

Rameau, muy teatral: Christie nunca olvida que está dirigiendo para la escena y trata sus cantantes también como actores. Mención expresa merece Véronique Gens, una cantante que se ha formado en buena parte bajo el magisterio de Christie y puede convertirse en una de sus bazas para el futuro.

Un Monteverdi apasionado

Christie ha sido siempre un monteverdiano de pura cepa. Es una lástima que las tres óperas del compositor sean hoy terreno no pisado por nuestro director. Pero todos los discos que ha dejado son en verdad excepcionales, muestras de un entendimiento completo de la obra de aquel gran creador. Repasémoslos por orden cronológico de aparición.

El primero recoge bajo la rúbrica *Altri canti* madrigales de los libros VII y VIII. Este es el disco indicado para introducirse en el mundo de Monteverdi. Desde luego, Christie entiende los madrigales desde su lado más teatral, pequeños dramas desarrollados *sub specie musicalis*. Incluso el más recogido y austero de todos ellos, *Hor ch'el ciel e la terra*, es expuesto con un apasionamiento que hace peligrar el equilibrio de la obra. El disco, grabado en 1981, muestra hasta qué punto ya tenía en aquella época Christie un fino olfato vocal; muchos de los cantantes serán asiduos en sus posteriores grabaciones y sobresale Guillemette Laurens en su emocionante *Lamento della ninfa*.

El siguiente disco a considerar es el de *Il ballo delle Ingrate* y *Sestina*, interesante en especial por la primera obra, verdadera pieza teatral por más que fuera publicada en el VIII libro de madrigales. Lo de menos parece ser la perfecta adecuación al estilo de director e intérpretes, sino el convencimiento con que transmiten la música; Christie demuestra que un director está para algo más que concertar voces e instrumentos: para dotar de pleno sentido dramático a una obra que, sin una mano rectora, se

cae (y no me faltan ejemplos de interpretaciones plenas de estilo y vacías de vida). Otro tanto ocurre con las diversas piezas recogidas de la *Selva morale e spirituale*, sober-

bio disco dedicado a la obra sacra de Monteverdi, que reciben una tratamiento barroco, es decir, inconfundiblemente teatral.

La última etapa ha sido hasta ahora su grabación de *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, que es un disco también de referencia obligatoria. La lectura de este madrigal (de nuevo, un pieza teatral publicada dentro del VIII libro) es intensa y dramática, llena de mil y unas sutilezas; nunca hasta ahora se habían escuchado todos los matices que esconde la obra que el bajo Nicolas Rivenq se encarga de sacar adelante, como narrador, admirable tanto por su perfecto sentido de la interpretación como por su no menos admirable ejecución vocal. Magnífica también la interpretación de los nueve madrigales restantes que completan el CD, con un delicioso *Zefiro torna*, muestra de todo lo que es capaz de dar Christie y con unos perfectos Mark Padmore y Jean-Paul Fochécourt.

Muy relacionados con los discos monteverdianos están dos auténticas obras de la discografía: el dedicado a madrigales a cinco voces de Gesualdo y el *Orfeo* de Luigi Rossi. El primero es la demostración palpable de como unas obras esquivas, angulosas, llenas de disonancias, adquieren una total coherencia cuando son interpretadas atendiendo al sentido del texto, mostrando la perfecta adecuación entre música y palabra, verdadero caballo de batalla del director. Un disco inmenso.

El otro es nada menos que la primera



grabación de aquella ópera que en 1647 asombrara a los parisinos: el *Orfeo* de Luigi Rossi. Obra con momentos de indescriptible belleza, donde asistimos durante

tres horas y media a una verdadera exhibición de buen gusto y de sentido teatral. La protagonista es Agnès Mellon, una de las cantantes más fieles a Christie, que se muestra como siempre calurosa y comunicativa, secundada por un equipo vocal unitario y sin mácula y un *concerto* del todo delicioso. Como quiera que no abundan de momento las óperas de este período, se hace imprescindible para cualquier degustador del barroco la escucha de esta grabación.

Purcell, last but not least.

Sólo dos grabaciones posee hasta ahora Christie del *Orfeo* británico, pero son dos joyas que nadie debería perderse. La pri-



mera fue una versión de cabecera de *Dido y Eneas*, que huye tanto de los anacrónicos gustos románticos como de la monumentalidad dramática de Harnoncourt (quien logra una versión estimabilísima, por otra parte). Christie no se olvida de que la obra fue estrenada en un colegio de niñas y trabaja el lado íntimo de la música, gracias a un pequeño conjunto instrumental y a un reparto que es sin duda el mejor de toda la discografía de esta obra maestra, y de entre el que sobresale la estupenda Guillemette Laurens, una ajustadísima Dido.

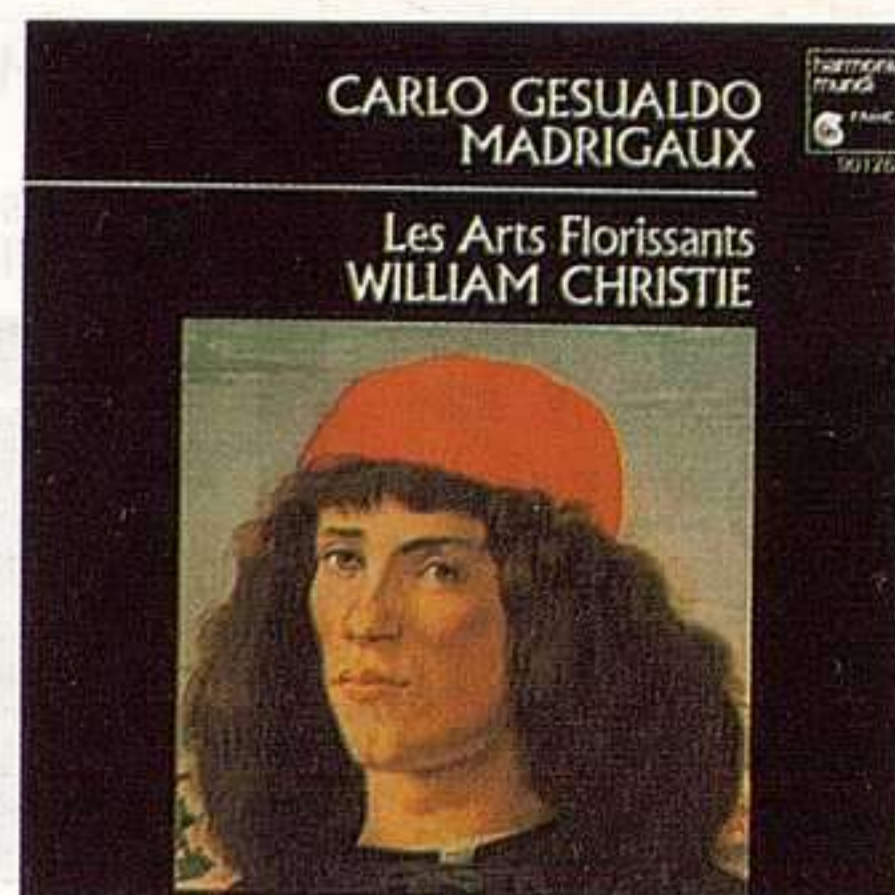
El sentido de trabajo en equipo es palpable, y de qué forma, en la semi-ópera *The Fairy Queen*, uno de los mayores derroches de ingenio musical de todo el barroco. La dirección de Christie es descaradamente brillante, ingenua, radiante, un festín. El



ingente reparto reunido (el mismo que protagonizó la memorable producción del Festival de Aix-en-Provence en 1989) rinde al cien por cien, pero quien da homogeneidad a todo el conjunto es la mano de Christie, cuyo trabajo enamora desde el primer momento. Ningún adjetivo es suficiente para alabar esta grabación, la primera, y con diferencia, de las ya numerosas que existen de este festival purcelliano.

Por fuerza, hemos tenido que dejar fuera de este artículo las numerosas grabaciones que Christie ha hecho, tanto en calidad de clavecinista como en funciones de director de obras no estrictamente teatrales. Merece la pena señalar que todas ellas son absolutamente recomendables y cubren un amplísimo repertorio barroco.

Ofrecemos la referencia de los CDs reseñados, todos ellos dirigidos por Christie e interpretados por Les Arts Florissants, dentro del catálogo de HARMONIA MUNDI. Se indica tan sólo el autor, el título de la obra o del CD y la referencia.



Ofrecemos la referencia de los CDs reseñados, todos ellos dirigidos por Christie e interpretados por Les Arts Florissants, dentro del catálogo de HARMONIA MUNDI. Se indica tan sólo el autor, el título de la obra o del CD y la referencia.

A. CAMPRA: *Idomenée* (HMC 901 396-98).

M.-C. CHARPENTIER: *Actéon* (HMA 1901 095); *Les Arts Florissants* HMA 1901 083; *David et Jonathas* (HMC 901 289-90); *Le Malade imaginaire* (HMC 901 336); *Médée* (HMC 901 139-41).

C. GESUALDO: *Motetes a cinco voces* (HMC 901 268).


J.-B. LULLY: *Atys* (HMC 901 257-59).

M.-P. de MONTECLAIR: *Jephthé* (HMC 901 424-25).

C. MONTEVERDI: *Altri Canti* (HMA 1901 068); *Il Ballo delle Ingrate. Sestina* (HMC 901 108); *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (HMC 901 426); *Selva Morale e Spirituale* (HMC 901 250). **H. PURCELL:** *Dido y Eneas* (HMC 405 173). *The Fairy Queen* (HMC 901 308-09).

J.-P. RAMEAU: *Pygmalion. Nelée et Myrthis* (HMC 901 381); *Anacréon* (HMA 1901 090); *Castor et Pollux* (HMC 901 435-37); *Les Indes Galantes* (HMC 901 367-69).

L. ROSSI: *Orfeo* (HMC 901 358-60).

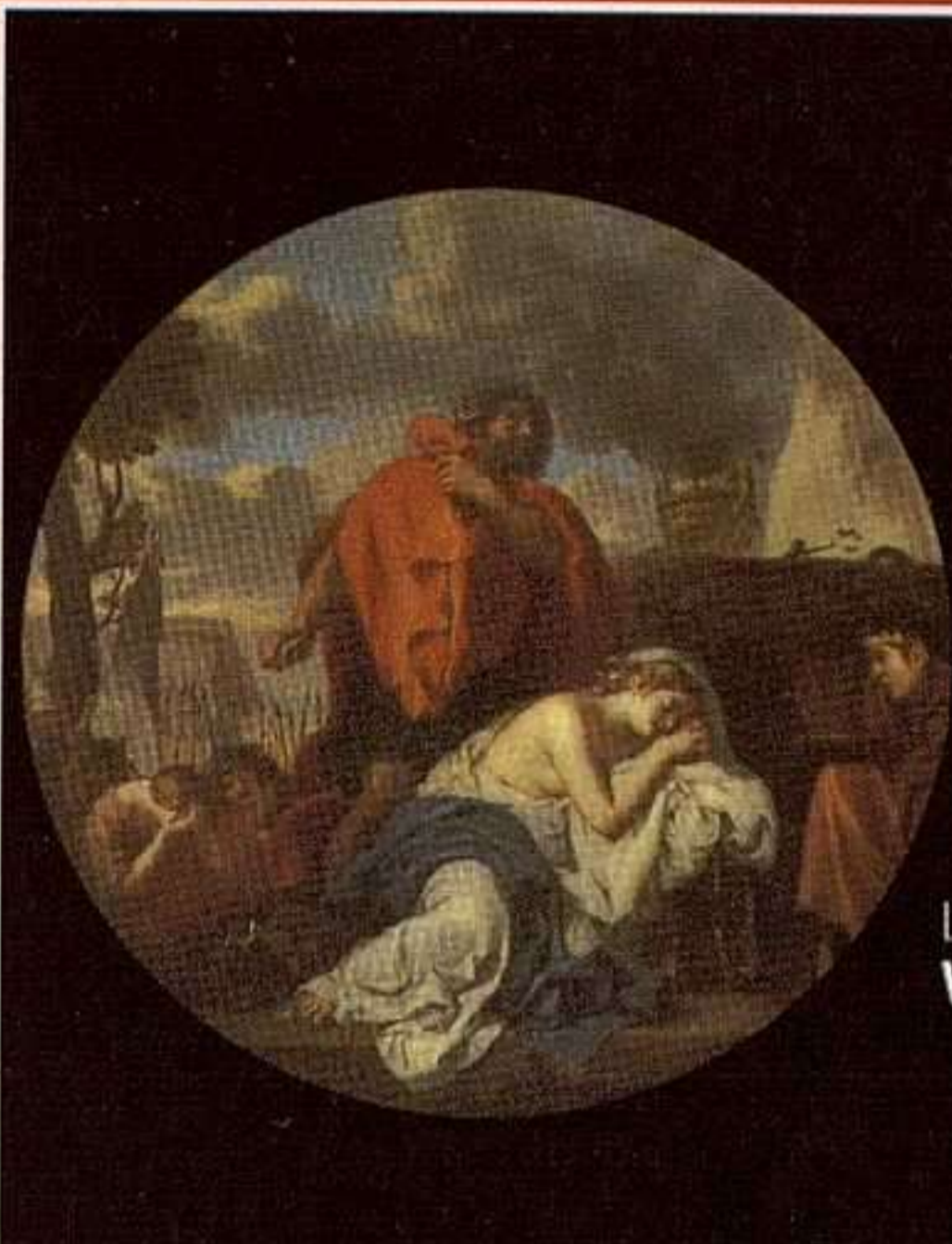
harmonia mundi FRANCE 901435.37

RAMEAU
CASTOR & POLLUX

LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE

CARBONE LORRAINE
GROUPE PECHINEY

RAMEAU
WILLIAM CHRISTIE



harmonia mundi FRANCE 901424.25

MONTÉCLAIR
JEPHTÉ
Tragédie lyrique

Sophie Daneman
Claire Brua
Jacques Bona
Nicolas Rivenq

LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE


PECHINEY

MONTECLAIR
WILLIAM CHRISTIE

A T Y S, de M. de Lully,


Guy de Mey, Guillemette Laurens, Agnès Mellon, Jean-François Gardel
John Holloway, 1^{er} violon

LES ARTS FLORISSANTS, WILLIAM CHRISTIE



harmonia mundi FRANCE 901257.59

LULLY
WILLIAM CHRISTIE



harmonia mundi FRANCE 901308.09

HENRY PURCELL
THE FAIRY QUEEN

LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE

PURCELL
WILLIAM CHRISTIE

Entrevista con William Christie: DAR VIDA A LAS OBRAS

Aix-en-Provence es una bellísima ciudad, no lejos de Marsella,

Pau Galonce

cuyo festival veraniego es uno de los de mayor tradición de toda Europa. La merecida reputación mozartiana del festival se ha visto enriquecida (signo de los tiempos) por una más reciente dedicación al barroco; al fin y al cabo, aquí nació André Campra (1660-1744). Al Festival llegaron Rameau, primero, luego Purcell y ahora Händel. Ya desde hace algunos años, William Christie y Les Arts Florissants son visitantes asiduos y aquí han presentado algunos de sus mejores espectáculos; en esta edición será *Orlando*, pórtico de una serie de óperas del *caro sassone* que dirigirá Christie desde la orquesta y Robert Carsen desde el escenario.

Las calles, en este domingo de julio, están llenas de turistas. Algunos esperan a que a las cinco dé comienzo el concierto, uno más de esta 46ª edición del Festival, con un programa dedicado a Händel: algunos *concerti grossi* del op. 6 y la *Oda a Santa Cecilia*. Estoy citado para después del ensayo de la mañana, en la catedral. Christie dirige en bermudas y camiseta. Antes de comenzar la entrevista, se sienta en uno de los bancos de madera del coro.

OPERA ACTUAL.- Ahora parece ser el turno de Händel. ¿Es éste el inicio de una nueva etapa en la carrera de William Christie?

WILLIAM CHRISTIE.- Tengo que decir que no es en absoluto la primera vez que

interpreto obras de Händel. Lo he hecho ya en numerosas ocasiones. Hace dos años, por ejemplo, hice junto con Arleen Augér *Alcina* en Ginebra (con la Orquesta de la Suisse Romande). He interpretado varias veces, además, el *Mesías*. De manera que *Orlando* no es nada especialmente nuevo para mí.

O.A.- Pero de momento no hay constancia discográfica de todo eso.

W.C.- Es verdad.

O.A.- Por cierto, ¿hay alguna razón especial por la que haya cambiado su equipo habitual de cantantes para hacer *Orlando*?

W.C.- No, ninguna en absoluto, pero consideré que para Händel me hacían falta otros cantantes. En especial, Felicity Palmer, quien siempre ha mostrado una especial predisposición hacia la música barroca.

O.A.- Hagamos un repaso a su repertorio, que está centrado en la ópera barroca francesa...

W.C.- (Interrumpiendo) No estoy de acuerdo con eso. Mi repertorio es muy amplio y va desde Monteverdi hasta Rameau e incluso Mozart. La lista de autores que están incluidos en mi repertorio podría extenderse mucho.

O.A.- Pero no negará que ha sido la ópera barroca francesa la que le ha dado mayor fama.

W.C.- Es posible, pero insisto en que no quiero quedarme encerrado dentro de unos límites estrechos.

O.A.- Estamos en pleno «año Monteverdi». ¿No tiene en proyecto montar ninguna de sus óperas?

W.C.- No, algunos de mis colegas lo están haciendo muy bien y de momento no tengo nada pensado en este terreno.

O.A.- Pues es una lástima, porque sus interpretaciones de Monteverdi son de lo mejor que hemos escuchado.

W.C.- Adoro Monteverdi. Si repasa mis discos, verá que es un autor al que he dedicado bastante tiempo. Para un director como yo, que adoro la voz humana, él es un autor imprescindible. Y también difícil como pocos.

O.A.- ¿Es la voz su instrumento favorito?

W.C.- Sí, por supuesto, la voz humana es el instrumento más expresivo que existe, el que permite también una mayor libertad, el que ofrece más posibilidades. No tengo una especial predilección por lo que se llaman *grandes voces*. Prefiero más bien voces expresivas, no necesariamente grandes y evidentemente, que cuiden el estilo de lo que están cantando.

O.A.- Pero usted no rechazaría trabajar con «estrellas».

W.C.- No, claro, nunca se puede renunciar a una voz bella, pero siempre que se adapten al estilo que yo considero adecuado.

O.A.- Usted trabaja fundamentalmente



Concierto de Les Arts Florissants en el Festival de Aix-en-Provence, una cita habitual para el conjunto de Christie.

con su conjunto, Les Arts Florissants, y un grupo de cantantes habituales, por lo menos en sus grabaciones. ¿No tiene miedo a caer en la monotonía?

W.C.- No creo que eso suceda. Tenga en cuenta que Les Arts Florissants incluye a más de cien músicos, entre orquesta y coro, aunque no todos toquen a la vez, de manera que conviven personas con formas de ser muy diferentes. Para un director, eso es esencial. Trabajo, además, con otras orquestas, en especial la de la Suisse Romande. Por otra parte, usted mismo ha observado que el reparto de *Orlando* incluye ciertos cantantes que no son «habituales».

O.A.- ¿Por qué y cómo llegó a hacerse director?

W.C.- Bien, como sabe, yo soy clavecinista y ¿qué mejor que un clavecinista para dirigir mientras se hace el continuo? A eso se añadieron mis estudios sobre la vocalidad antigua y luego estudios de dirección y mi propio trabajo como profesor. Ha sido un proceso muy largo y coherente, en

No tengo una especial predilección por lo que se llaman grandes voces. Prefiero más bien voces expresivas

Estamos en negociaciones para hacer una ópera en el Liceu dentro de dos años

ningún modo forzado. Desde luego, dirigir desde el clave es muy diferente que hacerlo al frente de una orquesta en una ópera, por ejemplo. Pero se trata básicamente de lo mismo.

O.A.- Usted ha comparado a los grandes directores de antaño, los Furtwängler, los Munch, los Bernstein, con los historiadores románticos, absolutamente subjetivos. Siguiendo con la comparación, ¿se calificaría usted a sí mismo como un director objetivo?

W.C.- No, en absoluto, si yo hice esa comparación fue justamente para poner en evidencia que en mi trabajo como director y musicólogo coexisten la labor objetiva del investigador de unas fuentes musicales, las que nos han preservado las obras, y la labor subjetiva del músico, que consiste en dar vida a esas obras. Recuperar la música del pasado nunca puede convertirse en arqueología.

O.A.- Volvamos a sus compositores. ¿Es quizá Rameau el más difícil de todos ellos?

W.C.- Sí, sin duda. La música de Rameau resulta muy compleja, por los ritmos, incluso por la enorme cantidad de notas que es capaz de llegar a meter en un solo compás. No me resulta fácil dirigir esta música.

O.A.- Sobre todo si tenemos en cuenta que usted no pierde nunca de vista a los cantantes.

W.C.- Sí, tiene usted razón. En muchas ocasiones en las óperas de Rameau, no sólo hay que acompañar al cantante, sino ejecutar un acompañamiento orquestal endiablado, muy difícil.

O.A.- ¿No está interesado en un repertorio más moderno?

W.C.- No, de momento, no. Me siento muy satisfecho con lo que hago y amo el Barroco.

O.A.- Usted mantiene una relación muy especial con el Festival de Aix-en-Provence. Cuéntenos cuáles son los proyectos para los próximos años.

W.C.- Para el año que viene es posible que hagamos en versión escénica el *Idoménée* de Campra. Para los años siguientes, confío en poder traer *Hippolyte et Ariette*, de Rameau, más óperas de Händel, y para el año 1995, cuando se cumpla el tricentenario de la muerte de Purcell, *King Arthur*.

O.A.- ¿Le veremos de nuevo en España?

W.C.- Estamos en negociaciones para hacer una ópera en el Liceu dentro de dos años, todavía no sé cual.

O.A.- ¿Conoce Barcelona?

W.C.- Sí, la conozco, es una ciudad que adoro. La visité como turista y quedé encantado. □

Recuperar la música del pasado nunca puede convertirse en arqueología.

CONCURSO WILLIAM CHRISTIE

OPERA BARROCA

Hemos dedicado el concursodel presente número a la ópera barroca, repertorio que se va haciendo más familiar para nuestro público. Para ello, hemos contado con la gentil colaboración de HARMONIA MUNDI IBERICA, que ha cedido tres magníficas creaciones discográficas de William Christie: *Atys*, de J.B. Lully (álbum de 3 CDs), *Jephté*, de M.P. de Montéclair (álbum de 2 CDs) y *Castor et Pollux*, de J.P. Rameau (álbum de 3 CDs).

Las respuestas tienen que enviarse antes del 1 de diciembre a **OPERA ACTUAL; Comte d'Urgell, 9, entlo A, 08011 BARCELONA**. Los concursantes deberán adjuntar sus datos personales (nombre, dirección y teléfono). No podrán concursar las personas vinculadas a la revista. El nombre de la persona premiada se dará a conocer en el próximo número de OPERA ACTUAL.

1. ¿En qué ciudad italiana fue estrenado el *Orfeo* de Monteverdi?

2. ¿En qué ciudad italiana se abrió el primer teatro público de ópera?

3. ¿Qué libreto de Quinault sirvió para dos óperas, una de J.B. Lully y otra de C.W. Gluck?

4. ¿Qué famoso castrado se

trasladó a España para cantar *sereñas al rey*?

5. ¿Con qué nombre fue conocida la disputa entre partidarios de la ópera francesa y los de la ópera italiana en Francia a raíz de una representación en París de *La serva padrona*?

6. ¿Con qué ópera han actuado William Christie y Les Arts Florissants en España?

Las primeras audiciones wagnerianas en Barcelona

A pesar de que en algunas ocasiones se ha escrito la fecha de 1860 como primera ocasión en que se escuchó música de Wagner en Barcelona, parece cierto que este histórico evento no tuvo lugar hasta el verano de 1862, que es cuando por primera vez se halla un testimonio escrito del mismo.

Roger Alier

En efecto, la primera pieza wagneriana de cuya ejecución en Barcelona se tiene noticia, fue interpretada en uno de los conciertos populares que organizaba Josep Anselm Clavé con sus célebres coros, en los jardines barceloneses de los llamados «Campos Elíseos», un espacio arbolado que se hallaba en el lado derecho del Paseo de Gracia, entre las calles de Mallorca y Valencia, donde todavía subsiste un pasaje con este nombre.

Los asistentes a estos conciertos recibían un ejemplar del llamado «Eco de Euterpe», una especie de periódico-programa donde se recogían anécdotas musicales varias y donde se detallaba el programa del concierto que se celebraba aquel día. Así apareció en «El Eco de Euterpe» del 16 de julio de 1862, en el programa del «Quinto concierto vespertino».

El concierto tuvo un considerable éxito, porque el programa se repitió los días 4 de agosto y 8 y 29 de septiembre, a pesar de que para esta pieza había que movilizar a cuatro agrupaciones musicales.

Cuando en el verano de 1863 se reemprendieron los habituales conciertos veraniegos, se repitió la pieza de Wagner dos veces más: el 16 y el 23 de julio.

Cabe a Josep Anselm Clavé, pues, el honor de haber sido el introductor de la música de Wagner en Barcelona. □

Año IV. Miércoles 16 de Julio de 1862. Núm. 154.

ECO DE EUTERPE.

PERIÓDICO dedicado exclusivamente a los señores concurrentes a los Campos Elíseos.

FUNCION PARA HOY.

QUINTO CONCIERTO VESPERTINO EXTRAORDINARIO.

Sociedad coral de Euterpe, Orquesta de 60 Profesores, Coro de títeres del Liceo de 60 individuos, director José ANSELMO CLAVÉ y 20 señoras, director D. J. ANSELMO CLAVÉ, director D. JOSÉ MARÍA MOLINÉ, director D. FRANCISCO PORCELL.

Banda del regimiento de la Princesa, 60 músicos, Director D. JOAQUÍN HUGUET.

PROGRAMA.

1.ª PARTE.

Sinfonía.	El caballo de bronce, de Auber.	por la orquesta.
Redowa catalana coreada.	La violeta, de Clavé.	por el coro de Euterpe.
Gran fantasía.	El carnaval de Venecia.	por la banda militar.
Librada catalana a voces solas.	De bon mati, de Clavé.	por el coro de Euterpe.
Sinfonía.	Zanetta, de Auber.	por la orquesta.
Gran marcha triunfal (nueva).	de la ópera Tannhauser, de Wagner.	por ambos coros, orquesta y banda.

2.ª PARTE.

Higado helico catalan coreado.	Los heis dels almogavers, de Clavé.	por el coro de Euterpe, orquesta y banda.
Pelipourri del .	Ferro-carril, de Saverio.	por la banda.
Coro de la ópera.	Il Giuramento, de Mercadente.	por el coro de solistas y orquesta.
Sinfonía de la ópera.	Marta, de Flotow.	por la orquesta.
Barcarola catalana a voces solas.	Los pescadores, de Clavé.	por el coro de Euterpe.
Jota coreada.	La verbena de San Juan, de Clavé.	por el coro de solistas, el de Euterpe y orquesta.

OTRO PREMIO. El digno Sr. Presidente de aquella distinguida Sociedad nos comunica una determinación que tanto nos honra, deseosos de haber participado de nuestra viva satisfacción a cuantas personas se interesan por la prosperidad de las sociedades corales en España. Este premio se entregará en el mes de setiembre próximo con motivo de la gran fiesta musical que disponemos de trasladarnos a las columnas del Eco, el ofi-

El digno Sr. Presidente de aquella distinguida Sociedad nos comunica una determinación que tanto nos honra, deseosos de haber participado de nuestra viva satisfacción a cuantas personas se interesan por la prosperidad de las sociedades corales en España. Este premio se entregará en el mes de setiembre próximo con motivo de la gran fiesta musical que disponemos de trasladarnos a las columnas del Eco, el ofi-

ATENCIO CATALAN. — Descando este, Alcanó

Reproducció del programa del concierto en el que se ofreció un fragmento de *Tannhauser*.

Salvador Pueyo: el repte múltiple d'escriure una Òpera

Marc Heilbron

Salvador Pueyo és un dels compositors de més relleu en el panorama musical de Catalunya. Al Liceu, es va interpretar la seva *Simfonia Barroca* en un concert de la Orquestra del Gran Teatre del Liceu i aquesta última temporada Sir Yehudi Menuhin va dirigir la mateixa obra dins de la programació de l'OCB. La passada temporada el Tanz-Forum de Colònia va estrenar també al nostre teatre el seu ballet *Yerma* que es va portar a l'Opera de Colònia fa ben poc. Moltes obres de Salvador Pueyo es troben ja dins del repertori habitual d'orquestrades nacionals i internacionals. Salvador Pueyo està finalitzant ara el treball d'orquestració de la seva primera òpera basada en l'obra teatral d'Angel Guimerà *Terra baixa* i de la qual ha escrit el llibret Guillem Jordi Graells.

Sobre si l'òpera segueix o no sent una forma musical d'actualitat opina que «És veritat, que s'havia dit que l'òpera era decimonònica i retrògrada, jo penso que això era una manca de visió total de la gent que ho expressava en un moment determinat. Tampoc no es tracta de culpar a aquesta gent perquè tots som fruit d'un moment determinat. Per mi l'òpera ofereix un repte múltiple perquè no es tracta de música pura sinó que hi intervenen molts elements com també passa en el ballet. Només pel compositor, hi ha d'una banda una orquestra simfònica i a més a

més veus, i un sempre s'imagina veus ideals. Per mi és motiu d'inspiració pensar en el color d'una veu». La pregunta immediata és evident: en quines veus ha pensat per als protagonistes i quines característiques vocals han de tenir. «La Marta ha de ser una soprano lírica, la Nuri una soprano lleugera, el Manelic un tenor *spinto* i el Sebastià un baríton dramàtic. M'agradaria que la Marta fos Montserrat Caballé i he pensat en Joan Pons pel paper de Sebastià. De tenors n'hi ha diversos que m'agradarien pel paper de Manelic.»

Li preguntem una mica per les característiques de l'obra i si es tracta d'una òpera amb àries, duets... Somriu i respon afirmativament però diu que es tracta d'àries i duets que responen a la mateixa estructura de l'obra teatral, com per exemple passa en els moments més apassionats de la rel·lació entre el Sebastià i la Marta o entre el Manelic i la mateixa Marta.

Sobre les dates d'estrena de l'òpera encara hi ha molts interrogants «Primer cal finalitzar-la i penso que això serà cap a

L'òpera ofereix un repte múltiple perquè no es tracta de música pura sinó que hi intervenen molts elements com també passa en el ballet.



l'octubre; a partir d'aquí cal esperar. Hi ha gent que s'ha interessat ja per com estava la composició però estrenar una òpera és una feina molt complexa».

Tot això porta també a una definició de l'estil de Salvador Pueyo i del moment actual que viu la creació musical. Per ell «és un bon moment pel que fa a la quantitat i qualitat dels compositors que s'hi dediquen. Potser els últims anys no han estat tan bons pel que fa a les grans innovacions en les tècniques compositives. Avui fem servir tècniques de fa molts anys. No estem esgotats en recursos d'inspiració sinó més aviat vivim un esgotament de recursos tècnics nous, la qual cosa en ha fet retornar a tècniques que es creia que estaven esgotades i no ho estan. Pel que fa a la meua situació com a compositor dins d'aquesta panoràmica és evi-

dent que no escric ara de la mateixa manera que ho feia fa vint anys. Si he de descriure el músic d'avui, no puc parlar d'un estil definit, per mi compta molt l'obra que estic fent. Si treballo en una òpera vol dir que les veus han de cantar, per aquest motiu hi ha tècniques compositives que no m'interessen, tot i que les accepti per a una composició instrumental. Per escriure una òpera faig servir la tècnica que crec apropiada i que em pugui servir per ser fidel a allò que vull expressar»

Abandonant ja el tema operístic, volem conèixer la seva opinió entorn de temes que sempre són motiu de polèmica quan es parla de música contemporània, com per exemple l'acceptació d'aquest tipus de música per part del públic. Diu

que «és un tema llarg d'analitzar i que tothom pot fer la seva anàlisi. Per a començar, crec que la música és un art que es gaudeix de forma reiterada; com més coneixes una obra més t'agrada. Avui ens ha arribat una música de gran valor a través de la història i aquesta música és només la selecció de molta més escrita per molts compositors en molts anys i de la selecció d'aquests compositors només se n'interpreten algunes obres. Incorporar noves obres és molt difícil. Hi ha gent que té curiositat però penso que la solució no està en fer concerts monogràfics de música contemporània sino més aviat d'introduir una obra contemporània al costat d'obres de compositors del repertori. S'ha de pensar que només algunes obres de tot el que s'escriu avui en dia passaran a la història». □

VERDI: ROMANTICISMO Y MELODRAMA

Amor, familia y poder en conflicto

Josep Subirà

La temporada liceística 1992-93, ya concluida, ha contado con el hecho excepcional últimamente de incluir dos títulos de Giuseppe Verdi.

Lo que hoy parece insólito, años atrás hubiese provocado quejas por escasez dada la apabullante presencia de sus óperas en el *cartellone* del teatro. La falta de voces que rindan justicia a sus partituras debe influir lo suyo en este fenómeno de reducción.

Curiosamente, hemos presenciado una ópera que sólo había sido representada 46 veces en el Liceu, la última en ¡1869!: *I Lombardi*; y también la segunda más popular de Verdi en el Liceu: *Il Trovatore*, con un total de 259 funciones, incluyendo las de esta temporada.

Cualquier aficionado, *entendido* o no, habrá apreciado sensibles diferencias entre ambas. En los diez años que las separan Verdi ha variado su estilo y aún lo hará más profundamente, antes de ser considerado el operista italiano más importante de la segunda mitad del siglo XIX.

Para captar toda la grandeza del genio de Busseto se impone un análisis pormenorizado de su producción. De sus 28 obras, sólo hay dos que por su carácter, óperas buffas, se desmarcan de las demás. Nos referimos a *Un Giorno di regno* (1840) y al colofón insólito de sus hijas, *Falstaff* (1893). Las restantes óperas, aun siendo

muy distintas por tratamiento orquestal, estructura musical, exigencias vocales... comparten un rasgo englobador: Son melodramas.

El melodrama es la forma de expresión literaria y musical del Romanticismo, entendido éste como un movimiento artístico de una sociedad nueva: la liberal burguesa del XIX, con el Liberalismo como credo político-económico y en algunos países, el nacionalismo como aglutinante cultural y político.

El melodrama es la forma de expresión literaria y musical del Romanticismo, entendido éste como un movimiento artístico de una sociedad nueva: la liberal burguesa.

La literatura dará fe de ello y la Opera, como género musical, se verá inmersa mediante la relación *Obra literaria de éxito - Libreto* y por ser una forma cultural de consumo masivo, comparable al cine en el siglo XX. No olvidemos que en los teatros de ópera se hacían transacciones comerciales, se extendían contratos, se apostaba, se concertaban matrimonios, se cometía adulterio, se citaba, se conspiraba, se hablaba de política, se amaba con frenesí en

los antepalcos, se cenaba o merendaba...y también, de vez en cuando, se veía y oía ópera.

Es lógico, por tanto, que las óperas fuesen un reflejo de esa sociedad que llenaba unos teatros tan polifuncionales. La gente quería emociones fuertes dentro de la estética romántica entonces de moda: dramas familiares, amores imposibles, muertes trágicas, estados de delirio, escenas de la locura, situaciones truculentas, momentos de expresión amorosa delicada o vehemente....Todo en plan exaltado y sin medias tintas.

Los literatos adorados por la generación romántica eran Byron, Schiller, Victor Hugo, Stendhal, Mazzini, Duque de Rivas, Bécquer, Walter Scott, Soumet, los Dumas, Larra, Mme. de Staël, Sand, Shelley... y se había recuperado a Shakespeare, Torquato Tasso, Dante, Calderón y Lope de Vega. El material de estos autores debía pasar por los libretistas para convertirse en óperas. Famosos fueron Romani, Pepoli, Piave, Cammarano, Solera, Delavigne, Royer, Vaëz y Scribe. Los áureos ídolos de las escenas operísticas eran Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante, Meyerbeer, Auber, Halévy, Weber, Nicolai... si bien aún estaban todos bajo la sombra del Júpiter Olímpico de Pesaro: Gioacchino Rossini.

Visto el panorama literario-musical de la década de los 30, nos encontramos a Verdi, en los inicios de su carrera de compositor lírico, esforzándose por descollar de entre la pléyade de músicos en activo que querían ocupar el trono vacío tras la muerte prematura de Bellini (1835) y la marcha de Donizetti a París (1839) y su posterior ocaso por enfermedad mental, perceptible ya en 1843. Italia quería un sucesor de estos ilustres compositores y muchos estaban en liza. Los máximos concurrentes del bussetiano eran Pacini y

Mercadante, los cuales intentan adoptar, en las postrimerías de su larga carrera compositiva, las estructuras melodramáticas del Donizetti tardío (*La Favorita*, *Don Pasquale*, *Maria di Rohan*, *Don Sébastien*) y las óperas serias rossinianas por su complejidad orquestal (*Semiramide*, *Mosè*, *Le Siège de Corinthe*, y sobre todo *Guillaume Tell*).

Comenzarán para Verdi los años de prisas, de oficio, de efímeros triunfos y fracasos, si bien su progresión será un poco renqueante al principio. En los *anni di galera* (1839-50), las óperas de Verdi pueden encuadrarse en las siguientes tipologías:

1.- Melodramas de exaltación patriótica con un simbolismo fácilmente captable para el público italiano de entonces. Se infiere una historia de amor secundaria con una figura catalizadora de la acción (soprano con estados anímicos volubles; un tenor más o menos épico, pero con vocalidad lírica, lejos aún de Manrico o Radamés; una figura masculina prepotente (barítono o bajo). El coro encarnará los anhelos del pueblo y será el destinatario de la acción de los solistas. Es en las escenas corales donde Verdi coloca el *pathos* de la conciencia nacional italiana con exaltación bélica o sentimental, aderazado todo con una marcialidad que hizo exclamar a Rossini: «Verdi compone con un casco en la cabeza».

Operas paradigmáticas son *Nabucco* (1842), *I Lombardi* (1843, y su versión francesa: *Jérusalem*, 1847), *Attila* (1845) y *La Battaglia di Legnano* (1849).

2.- Melodramas amorosos con dificultades varias. Formalmente deudores del Donizetti tardío y de otros compositores. Su articulación en números cerrados es muy lineal y tiende a la monotonía. Abundan los estereotipos: padres vengativos, héroes irresponsables, amadas desvalidas y angustiadas ... A veces el tenor es un marginado del orden social imperante en la época de

la acción (corsario, bandido, desertor, bandolero...) pero siempre por despecho amoroso. Sólo hay mayor profundidad psicológica en las obras más maduras inspiradas en dramas burgueses de origen alemán. Aquí se encontrarían *Oberto* (1839), *Giovanna d' Arco* (1845), *Alzira* (1845), *I Masnadieri* (1847), *Il Corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850) y su refrito, *Aroldo* (1857).

Entre las más conseguidas por su validez musical y de situación estarían *Ernani* (1844) y *Luisa Miller* (1849).

3.- Melodramas de reflexión sobre el poder y sus efectos en la mentalidad de los gobernantes. El amor se mediatiza por una pasión política. Se investigan las razones de Estado y su inadecuación a las inclinaciones naturales del hombre. El protagonista es un barítono (voz preferida de Verdi) y sus acciones están inducidas por un personaje ambicioso u observante de la legalidad (mujer o consejo político). La soledad y la lucha de sentimientos contrapuestos se plasmará en una música solemne, sombría y torturada. Las formas musicales habituales (Recitativo-Aria-Cabaletta) se flexibilizarán en aras a situaciones nuevas. El perfil psicológico-musical es de lo más innovador y será el puente de unión con sus obras más tardías. Aquí situaríamos *I Due Foscari* (1844) y *Macbeth* (1847, revisión en 1865).

Tras las «galeras», la tranquilidad y la fama. La Trilogía popular: *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *La Traviata* (1853), es el eje que divide en dos su producción operística. El mismo ha ido experimentando en su primera época y de los mejores frutos (*Nabucco*, *Ernani*, *I Due Foscari*, *Macbeth* y *Luisa Miller*) extraerá conclusiones que le llevarán a ser más meticuloso para que en cada nueva ópera haya una profundización de la relación entre música y texto. Cosa que irá consiguiendo aunque a veces simule dar un paso atrás.

En la Trilogía, se resaltaré un personaje absoluto que acaparará las innovaciones dramático-musicales (fusión entre recitativo y «número»). *Rigoletto* y *Traviata* son ejemplos claros. En *Trovatore*, este personaje (Azucena) estará más desdibujado, ya que en esta ópera se vuelve a la distribución tradicional de roles y caracteres a semejanza de *Ernani*, por ejemplo.

Verdi reflejará aún más las contradicciones de los protagonistas: Bufón pervertidor-padre afectuoso-padre vengativo en *Rigoletto*; cortesana despreocupada-enamorada leal-mujer sacrificada-pía moribunda en *Violetta*; mater amantísima de su «hijo»-hechicera-móvil de venganzas ajenas y propias en *Azucena*.

Las voces serán flexibles y con amplitud expresiva (p.ej.: los 3 registros de la soprano en *La Traviata*, la variedad de acentos del barítono en *Rigoletto* y la belleza serena y la espectacularidad de la línea de canto del tenor en *Trovatore*).

La música se adaptará cada vez más al dramatismo de las situaciones y la melodía será conmovedora y arrebatadoramente bella, provocando así la adhesión del público que confirma la vigencia sin desmayos de estas 3 óperas en el repertorio.

Verdi entrará, después de *La Traviata*, en el periodo internacional y de madurez. El contacto con la *Grand'Opéra* meyerbeeriana y la *Opéra lyrique* de Gounod motivarán una adaptación del melodrama operístico italiano que él mismo había transformado. Así, abandonará gradualmente el formalismo de matriz belcantista y asegurará la soldadura entre realismo escénico y los medios vocales y musicales útiles para la narración de los hechos de sus óperas mediante la sustitución del número fijo de Aria-Cabaletta por la *parola scenica* patente en el recitativo arioso y el tejido continuo de música y acción, sin aparentes fisuras, fundiendo formas, desdibujándolas y supe-

rándolas para crear el matrimonio perfecto entre palabra y música.

Las óperas de este periodo tendrán una evolución formal y de estilo más tímida en unas y más clara en otras. El criterio para mejor abordarlas será el del mayor o menor peso de la visión del poder como catalizador de las pasiones privadas, algo nada ajeno a Verdi desde su posición de Diputado del primer Parlamento italiano y el previo matrimonio con Giuseppina Strepponi.

1.- Melodramas donde el conflicto poder-amor-familia es muy esquemático y con influencias de etapas pasadas.

Aquí encontraríamos *I Vespri Siciliani* (1855), *Simon Boccanegra* (1857, revisión en 1881), *Un Ballo in Maschera* (1859) y *La Forza del Destino* (1862, revisión en 1869).

Globalmente son óperas con orquesta enriquecida, que adoptan formas de *Grand' Opéra* (*Vespri*), tintes sombríos y violentos (*Simon Boccanegra* y *Forza*) o una brillantez diáfana (*Ballo*). Los personajes son menos estereotipados pero a veces quedan dispersos en medio de grandes escenas corales (*Vespri*, *Forza* y menos en *Ballo*), o bien se expresa la soledad y naturaleza frágil del poder con guiños al pasado (*Boccanegra* y *Ballo*). El amor se ve perseguido por venganzas personales o políticas o bien tiene un origen nefando: el deseo de la mujer ajena o el adulterio psicológico; por esto no acaban bien, ya que existe un vicio de origen y la felicidad en la Tierra es casi inalcanzable en la estética romántica.

2.- Melodramas complejos y *totales* desde la óptica del conflicto amoroso-político. Constituyen la trinidad máxima del *corpus* verdiano: *Don Carlo* (1867, revisiones en 1883 y 1886), *Aida* (1871) y *Otello* (1887).

La vocalidad obedece a cada estado de ánimo dentro de la extensión de cada cuerda, lo que enriquece la *psique* de los personajes, recorriendo toda la gama de

sentimientos (amor, angustia, desprecio, traición, compasión, escrúpulos, celos, rabia, dignidad herida, maldad, ambición desmedida...). Son seres de carne y hueso dentro de la óptica romántica de las individualidades extraordinarias en marcos alejados de la cotidianidad del público. El poder aprisiona las conciencias y las atormenta al añadir una dimensión pública a los dramas individuales. Todos son víctimas de sí mismos y de los manejos de los demás. Es el punto trágico y exaltado caro a los románticos, si bien se esconde una reflexión moral que el público de inmediato percibe como propia.

La música recoge todos estos cambios, imbricándose en la acción. Cada palabra de los versos está colocada para conseguir su mayor expresividad en el contexto dramático. Es la *parola scenica* tan buscada por Verdi y que refulge, por ejemplo, en *Otello*, *Filippo II*, *Amneris*, *Aida*, *Eboli*, *Posa*... donde hay frases inolvidables que caracterizan perfectamente lo que les tortura.

Los libretos adquieren un meticuloso detallismo para plasmar el estado que deba interpretarse y la orquestación, mucho más compleja pero sin abandonar el melodismo que ha distinguido siempre a los italianos, caracteriza los ambientes escénicos certeramente. Verdi conducirá la orquesta a un nivel impensable en sus predecesores, estando a considerable distancia del Rossini de las óperas francesas.

La transformación interna y externa del melodrama musical, liberado de las brillantes convenciones belcantistas y la inyección de riqueza melódica, lo expresivo romántico en Verdi, constituirán, con el paso del tiempo, las marcas indelebles de la ópera romántica italiana del siglo XIX. Inmenso mérito para Verdi y base de su grandeza.

VIVA VERDI! □

ASCANIO IN ALBA DE MOZART A BARCELONA

Nova estrena mozartiana al Palau de la Música Catalana gràcies a la iniciativa d'Amics de Mozart de Barcelona

Jaume Radigales

Ascanio in Alba no era considerada, l'any de la seva composició, com una òpera, sinó com una *serenata* o *festa teatrale*, o sigui una breu peça alegòrica que havia de representar-se entremig d'una *opera seria*. En el cas que ens ocupa, el treball de Mozart té una llargària comparable a la d'una òpera perquè l'esdeveniment a què era destinat era important: *Ascanio in Alba* va ser un dels actes que acompanyaren les noces de l'arxiduc Ferran -fill de l'emperadriu Maria Teresa d'Àustria- i Beatriu d'Este, princesa de Mòdena. El 17 d'octubre de 1771, l'endemà de l'estrena de *Ruggiero* de Hasse, òpera composta també per a l'ocasió, es representava al Teatro Reggio Ducale de Milà el segon treball teatral que Mozart, amb 15 anys d'edat, realitzava per a Itàlia. El primer havia estat *Mitridate, re di Ponto*, un any abans, i el darrer seria *Lucio Silla*, el 1772. Entremig cal comptar amb l'encàrrec de l'oratori *La Betulia liberata* per a Pàdua.

La composició d'*Ascanio in Alba* va ocupar bona part del 1771, durant l'estada que el jove Mozart feia a Salzburg després

del primer viatge a Itàlia. Era aquell un moment feliç: ell i el seu pare gaudien del favor i la benevolència del príncep arquebisbe de Salzburg, Siegmund Schrattenbach, i la llibertat amb què Leopold i Wolfgang es movien era notable. Musicalment, Wolfgang havia pogut familiaritzar-se i aprofundir en l'estudi del contrapunt gràcies al mestratge del pare Martini, que havia conegut a Bolonya.

La primera representació d'*Ascanio* conegué un èxit esclatant, que desbancà el de *Ruggiero*, ja que es va haver de representar en dies successius. Les cartes de Leopold a la seva esposa revelen l'entusiasme del públic milanès davant l'obra del *maestrino*, com era aclamat Wolfgang pels carrers de la capital llombarda. L'eufòria amb què tornarien pare i fill a Salzburg es veuria aviat frustrada per la

No cal trobar en *Ascanio in Alba* cap traç de relleu dramàtic, es tracta d'una sòbria exposició musical que crea un esquema gràcil, galant i elegant

mort de l'arquebisbe Schrattenbach i l'adveniment de Colloredo, el funest personatge en la vida del jove -i tossut- Mozart.

Ascanio in Alba va ser una obra que el compositor va anar modificant a mesura que avançaven els assaigs. Amb text de Giuseppe Parini (1729-1799), era una clara al·legoria dels personatges a qui anava destinada: Venus-Maria Teresa, Ascanio-Ferran i Silvia-Beatriu. Té dos actes, amb un total de 25 números (33 si s'hi compten les repeticions corals) i una orquestració convencional: cordes, 2 flautes, 2 oboès, 2 fagots, 2 trompes, 2 trompetes, timbals i baix continu. El seu equilibri formal és evident en el repartiment dels números (àries i cavatines, cors, trio final i un ballet inicial que enllaça amb l'obertura) i en l'esquema vocal: 3 sopranos (Venus, Silvia i Fauno), un mezzosoprano-castrat (Ascanio) i un tenor (Alceste). No cal trobar en *Ascanio in Alba* cap traç de relleu dramàtic, perquè no era aquesta la intenció de Parini i Mozart: es tracta d'una sòbria exposició musical que, això sí, crea una magnífica atmosfera espacial en el marc d'un esquema gràcil i summament elegant com era d'esperar per a una ocasió com a la que estava destinada. Així són habituals les àries llargues i virtuoses de lluïment però amb dificultats, un paper destacat del cor i un tractament orquestral de suport i ornamental. El bon gust és el protagonista absolut d'aquest treball de joventut mozartiana.

És d'agrair que l'associació Amics de Mozart de Barcelona prengui la iniciativa d'estrenar aquesta obra a Catalunya. La tasca de l'entitat mozartiana (vegeu ÒPE-

RA ACTUAL 5) és lloable per la seva contribució al coneixement de l'obra de l'excels compositor a casa nostra. Posats a fer objeccions, és una llàstima que les representacions no siguin escenificades: *Ascanio in Alba*, tot i ser teatralment dubtosa, pot dur-se a l'escenari amb una acurada i delicada producció que tregui profit del so cristal·lí del gran Mozart.

ARGUMENT

Venus duu Ascanio, el seu fill, a Alba, on aviat es casarà amb la nimfa Silvia. Aquesta ha vist en somnis un jove, però no sap que sigui Ascanio. El sacerdot Alceste i el pastor Fauno diuen a la noia que Venus la té destinada el seu fill. Ascanio espia la nimfa i veu que ella és fidel als designis divins malgrat que estima el jove del somni. A la fi, Venus intervé i Silvia comprova que havia somniat Ascanio, el seu futur espòs. Alba serà a partir d'aleshores un lloc destinat al culte de la deessa Venus.

DISCOGRAFIA

Tot i haver-hi una versió anterior i una edició en directe, el disc que es troba actualment al mercat és el de la versió salzburguesa del 1976, revisada i íntegra:

Agnes Baltsa, Lilian Sukis, Edith Mathis, Arleen Augér, Peter Schreier. Orquestra i Cor del Mozarteum de Salzburg. Director: Leopold Hager. 1976. DEUTSCHE GRAMMOPHON, reeditada per PHILIPS, Complete Mozart Edition, 1991.

ENTREVISTA A MARIELLA DEVIA

Maite Barreneche

Cantantes de su estirpe se cuentan con los dedos de una mano. *Lucia* indiscutible del momento, pasea por los escenarios el mundo su instrumento perfecto de grande virtuosa del Belcanto: *Sonnambula*, *I Puritani*, *Rigoletto*, *Semiramide*, *Tancredi*... Mariella Devia echa raíces en otra época. Serena, extremadamente mesurada, incluso su sonrisa, sin carecer de una cierta ironía, revela una seriedad y un rigor imperturbables. En el momento de nuestro encuentro, acaba de debutar en el papel de Pamina de *La flauta mágica*, bajo la batuta de Zubin Mehta, en la 56ª edición del *Maggio Musicale* florentino. Todo un éxito personal.

O.A.- Usted está considerada una auténtica prima-donna del Belcanto. ¿Con quién ha estudiado y qué importancia da a su preparación técnica?

M.D.- La preparación técnica, teniendo en cuenta además mi tipo de repertorio, es de fundamental importancia. He estudiado realmente muchísimo. He trabajado con Yolanda Magnoni, una ex-cantante, y sobre todo por mi cuenta, tratando siempre de profundizar y aprovechar cada ocasión escénica para mejorar... Se puede aprender mucho de la experiencia del escenario.

O.A.- ¿Cuáles han sido las etapas fundamentales de su carrera?

M.D.- Mi primer gran debut fue *Lucia di Lammermoor* en el teatro de Treviso en 1973. Otra etapa importante fue el Metropolitan en 1979. Con el tiempo he ido actuando en los mayores teatros europeos, Viena, Munich, Londres... prácticamente he cantado en todos. Naturalmente por toda Italia, ¡y en la Scala!

O.A.- Usted abarca los mayores títulos del Belcanto italiano: Bellini, Donizetti, algunos papeles rossinianos: Semiramide, Tancredi, Le comte Ory... Ya sé que usted ama Rossini de un modo especial (asiente, sonriendo). También tiene en su repertorio óperas menos conocidas.

M.D.- Sí, por ejemplo, *Lodoiska* de Cherubini (que he cantado en la Scala con el maestro Muti), *Adelaide di Borgogna* de Rossini, *Elisabetta al castello di Kenilworth* de Donizetti, que he cantado en el Festival de Bergamo dedicado a este compositor. Se trata de óperas poco frecuentes como *Adriano in Siria* de Pergolesi o la *Parisina d'Este* de Donizetti. He cantado ambas precisamente en ediciones pasadas del *Maggio Musicale*.

O.A.- ¿Cómo elige sus personajes y cómo los prepara? ¿Se deja guiar por el instinto?

M.D.- Los elijo en función de mi propia vocalidad y se trata de una elección natural y obligada. Digamos que hasta ahora el instinto me ha ayudado a no cantar un repertorio equivocado. En cuanto a la preparación, haría falta muchísimo tiempo y yo no dispongo de él. Se acaba por tener



Mariella Devia como Pamina en la producción del Maggio Musicale.

que estudiar mientras se está cantando otras cosas y es verdaderamente agotador. Lo ideal sería tener un mes entero a disposición antes de afrontar una nueva producción. Es prácticamente imposible...

O.A.- Entonces no suele ceder a las presiones...

M.D.- En el caso de *Parisina d'Este*, yo no estaba completamente convencida al principio. Fueron determinantes el espacio, el hecho de que se hiciera en un teatro pequeño como La Pergola, y el respeto del orgánico previsto por Donizetti, es decir, una orquesta reducida.

O.A.- Estos días afronta por primera vez el papel de Pamina. De *La Flauta mágica* ha cantado también la Reina de la Noche. Háblenos de estos dos personajes y de las otras heroínas mozartianas de su

repertorio: *Ilia (Idomeneo)*, *Konstanze*. ¿Cómo se siente cantando en alemán?

M.D.- Llevo años cantando Konstanze, muchísimo en Alemania, también en La Zarzuela, y próximamente en la Scala con Sawallisch. Me encuentro muy a gusto en este papel que es particularmente vocalizado. No creo que sea un *handicap* ser italiana; incluso muchos directores se muestran particularmente favorables. Por otra parte, Mozart ha escrito mucho en italiano y alguna razón habrá. En cuanto a la Reina de la Noche y Pamina, no tienen nada que ver. Concibo la primera como un bloque, como un carácter bien definido, dramático. Pamina es muy joven, está influida por su madre, y por Sarastro después. La chiquilla se ve obligada a atravesar pruebas difícilísimas, simbólicas, naturalmente. Llega a dudar de todo, de su propia madre, del padre, del amor de Tamino, ¡hasta el punto de llegar a pensar en suicidarse! Un crecimiento fulminante...

O.A.- ¿Qué opina de esta espectacular producción firmada por la americana Julie Taymor? Quizás resulte demasiado aparatosa...

M.D.- Desde luego, para los cantantes resulta agotadora. Seguramente el espectador tendrá otra impresión. No nos damos verdaderamente cuenta desde el escenario el resultado visual. Nos movemos entre grandes máquinas escénicas, parecidas a las máquinas teatrales de un tiempo, incluso en algún punto parece un plató cinematográfico, dado el uso espectacular de las luces. Los cantantes nos sentimos como fichas dirigidas, no somos verdaderamente partícipes. Resulta incluso difícil hacer música...

O.A.- Se dice que está pensando en cantar *La Traviata*.

M.D.- (Sonríe: las noticias vuelan) Es cierto, pienso en ello. Me lo han pedido muchas veces y hasta ahora no he cedido. Dependerá de varios factores, de la dirección escénica, del director de orquesta y

del periodo. No voy a hacer *Traviata* entre unos *Puritani* y una *Lucia*. El personaje requiere una gran dedicación.

O.A.- ¿Hay alguien que por características vocales o línea de canto haya sido un modelo para usted?

M.D.- Algunas cantantes, con la Scotto o la espléndida Caballé... pero he intentado siempre forjar mi propia personalidad.

O.A.- Su marido también es músico. Ustedes hacen conciertos juntos.

M.D.- Él toca la trompeta. Iremos próximamente a Japón con música de Scarlatti para canto, trompeta y bajo continuo. Por desgracia, no me queda mucho tiempo para hacer música de cámara y conciertos.

O.A.- Se puede decir que no ha llegado prontísimo al éxito internacional a pesar de sus cualidades y preparación...

M.D.- No creo que yo sea el único caso. De todos modos, se suele durar más de esta forma y una buena razón para ello existe, una mayor madurez, por ejemplo. En este momento de mi vida, puedo decir que me alegro que haya sido así.. Me siento más segura y tranquila en el momento de rendir. Desde luego soy bastante cerrada y tímida y eso no facilita las relaciones con el mundo el teatro y en general.

O.A.- Usted huye de cualquier forma de divismo. Existe, junto a la profesional, la mujer que defiende su vida privada.

M.D.- Es fundamental para mi equilibrio que mi vida cotidiana no tenga nada que ver con el escenario. No quiero interpretar un papel en mi vida personal. Creo que en la mayor parte de los casos de divismo, se da una imagen de si mismo que no es natural.

O.A.- Un consejo para los jóvenes.

M.D.- Son fundamentales el estudio y

no tener prisa. Tengo que decir que yo no tengo detrás ninguna casa discográfica.

O.A.- La verdad es que existen pocas grabaciones tuyas.

M.D.- Sí, y son casi todas *live*, excepto este último *Elisir d'amore* (Erato), grabado en sólo cuatro días. He visto críticas bastante buenas. Ha salido también un disco de la casa Bongiovanni con arias de *Lucia*, *Puritani*, *Capuleti e Montecchi* y de ópera francesa. Tendría que salir pronto una *Linda di Chamounix* grabada en estudio.

O.A.- Háblenos de su relación con los directores de orquesta.

M.D.- Con Muti he trabajado varias veces, con Levine he cantado Mozart... Con los grandes no he tenido nunca problemas, con ellos se pueden discutir las cosas. Lo malo es cuando te encuentras con gente mediocre. Intento evitarlo. Hay directores jóvenes con talento como Daniele Gatti, director de la Orquesta Santa Cecilia, con el que vuelvo a cantar *Tancredi* en la Scala (*julio del 93*).

O.A.- ¿Su papel favorito?

M.D.- Los personajes que prefiero cantar, más que por afinidad de carácter, son los que mejor se adaptan a mi vocalidad: la Elvira de *I Puritani*, *Lucia*, y especialmente *El rapto en el Serrallo*.

Entre sus próximos compromisos, la apertura de la temporada del Teatro Regio de Turín con *Capuleti e Montecchi* y del San Carlo de Nápoles con su debut (Anai-de) en el *Mosè in Egitto* de Rossini. Sin pausas ni un respiro: *I Puritani* en Turín y Ginebra, *Beatrice di Tenda* en el Concertgebouw de Amsterdam. Y luego el Metropolitan, la Zarzuela, Génova. Con *Lucia*, naturalmente: «es casi una obligación», suspira, riéndose, «por lo menos una *Lucia* en cada teatro...». □

Il turco in Italia, de Gioacchino Rossini

Roger Alier

El 14 d'agost de 1814 Rossini va presentar a la Scala de Milà aquesta curiosa òpera bufa. El títol de l'obra va suscitar la fredor del públic de la Scala, que sabia que Rossini havia estrenat *L'italiana in Algeri* l'any anterior a Venècia, i el públic milanès, que en aquesta època se sentia ja centre de la vida operística italiana, va deduir que Rossini enviava ara a la Scala un simple «refregit» de *L'italiana*. I per això l'acollida, tal com ens explica Stendhal, amb l'afegit d'altres anècdotes de difícil credibilitat, va ser fluixa. Tot i així, en total es va representar dotze cops, una xifra força bona, sobre tot tenint en compte que l'obra s'havia estrenat en ple estiu.

Les sospites dels milanesos no tenien cap base: *Il turco in Italia* no té ni una sola nota que provingui de *L'italiana in Algeri*, i l'única cosa que tenen en comú les dues òperes és el capgirament del títol. Si els milanesos no haguessin estat tan *snobs*, haurien pogut apreciar que la partitura era una de les millors sortides de la ploma de Rossini, i que l'argument, de Felice Romani, se sortia dels esquemes, tan frescats ja, de l'òpera bufa.

EL LLIBRET

Molt jove i encara no gaire famós, Felice Romani ja demostra en la redacció



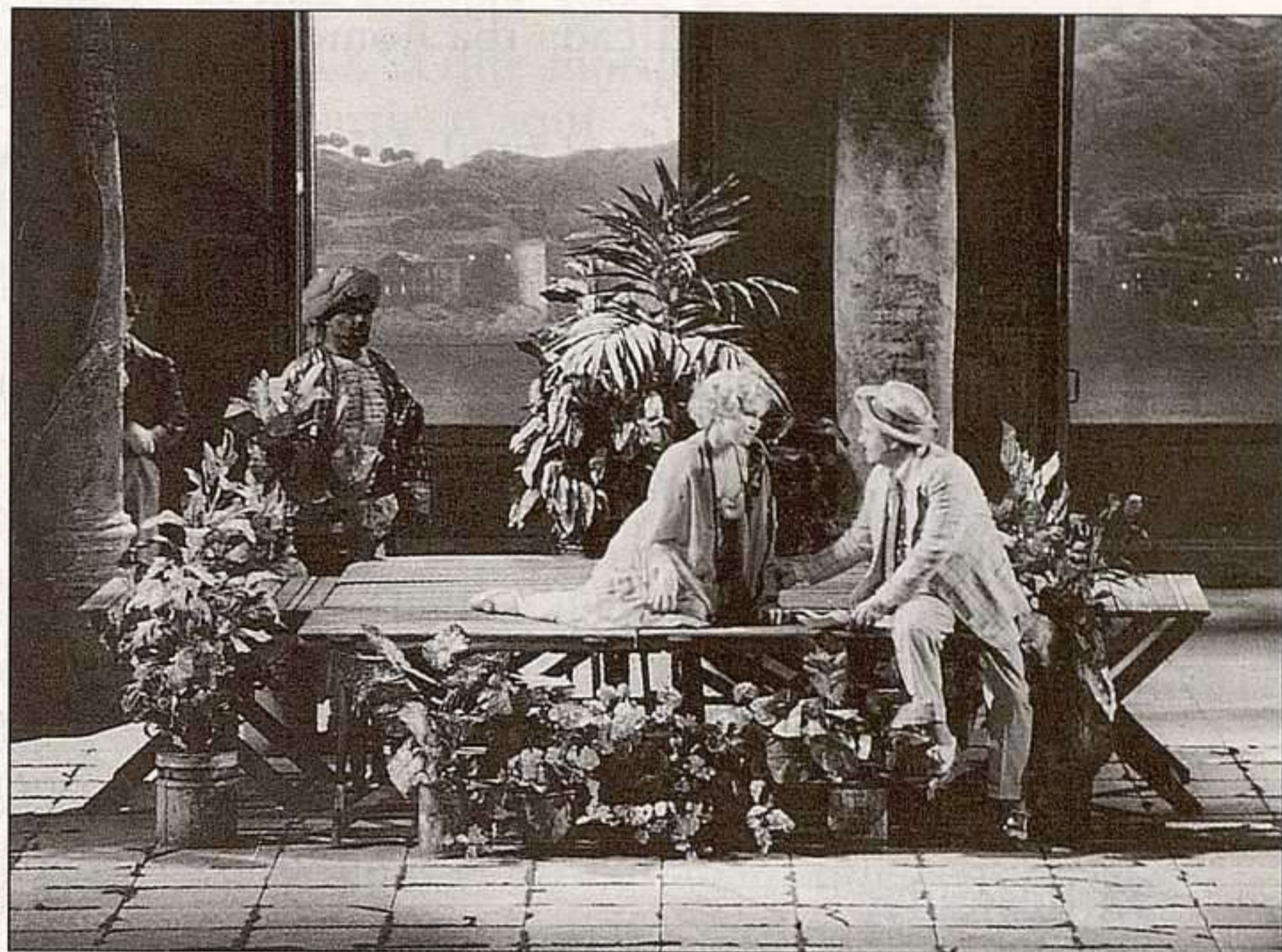
Retrat de Gioacchino Rossini per L. Nauer.

d'aquest text una habilitat literària remarkable. S'ha lloat molt el to gairebé pirandellià del seu argument, però també cal temperar l'admiració perquè no era original: ja a les acaballes del segle XVIII, Caterino Mazzolà (l'autor del text definitiu de *La clemenza di Tito*, de Mozart) ja havia escrit una òpera titulada *Il turco in Italia* (1788), amb un argument similar i música

de Franz Seidelmann, que havia tingut molt poca difusió.

En tot cas, Romani va tenir el mèrit de recuperar un text amb ribets de modernitat insòlits per a l'època: la trama gira a l'entorn de Prodocimo, «el Poeta» (a l'època el «poeta» volia dir el llibretista). Aquest apareix al principi de l'obra i ens fa saber que vol fer una òpera nova que no es basi en els tòpics de sempre.

Allí a prop el Poeta veu una tribu de gitans, i troba que això ja és un bon principi per a una trama, sobre tot en veure que Don Geronio, un home famós en el poble per les infidelitats de la seva esposa Fiorilla, s'apropa als gitans per demanar-los consell. Aquests li llegeixen la mà i se'n riuen obertament. Geronio se'n va, furiós i el Poeta s'apropa als gitans. Veu que entre ells hi ha Zaida, donzella turca que per una denúncia falsa va haver de fugir del palau del soldà turc Selim, que l'estimava. Albazar, un nen, la va ajudar a fugir a Itàlia. El Poeta fa saber a Zaida que justament aquell dia arriba un magnat turc a Nàpols, i li suggereix que acudeixi a ell perquè transmeti a Selim la nova que ella encara és viva i l'estima.



Un moment de la producció d'Il Turco in Italia al teatre de la Zarzuela, el 1990.

lla, encara que el marit no ho sap) que ha vist un turc entrar a casa, i el Poeta, que ho sent, exulta davant el tomb fascinant que pren l'argument que ell mateix va construït amb els personatges que té a l'abast. Don Geronio i Don Narciso s'irriten en veure el Poeta tan content i Don Narciso empeny Don Geronio a vindicar el seu bon nom.

Un marit «calçasses»

Don Geronio entra a interrompre el diàleg de Fiorilla i Selim (aquest ja enamorat de la italiana), però ella s'imposa i obliga el marit a besar l'orla del vestit del musulmà, amb gran indignació de Don Narciso, que ara defensa l'honor del mateix marit que ell ha burlat sempre. Selim, veient que l'ambient s'enrareix, suggereix a Fiorilla que es trobi al port amb ell per fugir junts a Turquia, i se'n va.

Don Geronio, reunint coratge, decideix renyar la muller i comença una filípica. Però ella li capgira els arguments i a la fi és l'infeliç Geronio el que acaba demanant perdó, mentre Fiorilla assegura que ara sí

Entrada de Fiorilla

Apareix ara Fiorilla, la muller de Geronio, fent una mena d'elogi de l'amor lliure; res no és tan avorrit com la fidelitat. En aquest moment arriba la nau on viatja el turc: naturalment, és el propi Selim. Després d'un elogi a Itàlia (missatge subliminal patriòtic que Rossini solia incloure en les seves obres d'aquesta època) Selim veu Fiorilla i hi parla fins que ella, desimbolta i sense manies, convida el turc a prendre el cafè a casa seva.

Don Geronio es lamenta davant de Don Narciso (que és l'amant «titular» de Fiori-

que canviarà d'amant cada dia només que per donar-li una lliçó.

L'escena del port és el final del primer acte, amb un dels típics concertants rossinians. En arribar al port, Selim es troba amb Zaida (el Poeta ha fet que es trobessin i fins i tot prepara una cadira comptant que Zaida es desmaiaria, cosa que després no passa). Quan arriba Fiorilla, el turc dubta entre fugir amb ella o recuperar Zaida. Les dues dones s'aferren pels cabells, atades pel Poeta que gaudeix pel final original del seu primer acte. Don Geronio, Don Narciso i Selim intenten descompartir les rivals.

El desenllaç

El segon acte comença amb una escena clàssica de l'òpera bufa: l'enfrontament entre dos baixos còmics, en aquest cas Selim i Don Geronio, que es troben en un hostal, ja que el turc vol proposar al vell marit que li vengui la seva esposa. Don Geronio sap, per una vegada, estar a l'alçada de la maltractada dignitat marital i es nega a vendre-la.

Mentrestant Fiorilla fa entrar Zaida perquè sigui present quan arribi Selim, per obligar el turc a triar sense més dilació. Quan Selim entra, les seves vacil·lacions ofenen Zaida, que se'n va indignada, i el turc queda en braços de Fiorilla.

El Poeta suggereix un ball de disfresses. Selim i Fiorilla, aprofitant la confusió, fugiran cap al port. Però advertits pel poeta, es presenten també a la festa Don Narciso i Don Geronio vestits de turc i Fiorilla vestida com Zaida. L'infeliç Don Geronio no entén res del que passa; a la fi, confosos, Narciso ha fugit amb Fiorilla i Selim s'ha endut Zaida.

Ve aleshores el tros més maldestre de l'argument, però no per culpa del llibretista, sinó de les exigències morals del moment; prou tolerància havia tingut la censura, però calia, almenys, fer tornar les coses a allò que podia acceptar-se aleshores: Fiorilla es penedeix amargament de la

seva conducta i vol tornar amb els seus pares. Don Geronio, aconsellat pel Poeta, l'acull amb afecte i comprensió. Selim i Zaida refaran llur vida a Turquia i Don Narciso promet reformar-se. El Poeta s'adreça al públic demanant que, si els ha agradat l'obra, aplaudeixin.

LA MÚSICA

Malgrat l'indubtable caràcter d'òpera bufa, fins i tot de farsa, d'aquest argument, *Il turco in Italia* es distingeix de les restants òperes bufes de Rossini pel seu caràcter més delicat i ben cisellat. Som més a prop de Mozart en aquesta òpera que en cap altra de les d'aquest gènere, i el compositor prefereix escriure-hi números de conjunt que no pas àries individuals. Així es dona el cas que ni el turc (ni tant sols en les seves frases d'arribada a Itàlia) no té cap ària pròpia, ni tampoc Zaida; el Poeta només té en solitari la seva primera intervenció, i algunes àries, com la que canta Don Geronio al principi de l'òpera, des- emboquen en un concertant. Més tard, quan el marit atribulat es queixa que un turc ha entrat a casa seva, l'escena deriva cap a un trio i des d'aleshores, llevat d'una ària de Don Narciso, ja tot són números de conjunt fins a la fi de l'acte.

El segon acte també consta bàsicament d'escenes de conjunt, amb una ària de penediment per a Fiorilla i una de lluïment per a Don Narciso (a part d'una ària suprimible per a Albazar, figura secundària).

Per això ha costat restablir la fama de l'obra, ja que són pocs els cantants disposats a treballar en una obra de conjunt que no els permet el lluïment personal, que en aquesta òpera queda, de fet, només a l'abast de la soprano, Fiorilla.

Veus i personatges

Maria Callas va descobrir les qualitats d'aquesta òpera en un moment que era

totalment desconeguda fins i tot dels millors especialistes del gènere. Les representacions d'*Il turco in Italia* a Roma, el 1950, encara que en una versió molt retallada, van cridar fortament l'atenció, i l'òpera es va programar també a la Scala de Milà, on el 1954 es va dur a terme també el primer enregistrament discogràfic, que incloïa, a més de la Callas, Mariano Stabile (el Poeta), Nicola Rossi-Lemeni (Selim), Franco Calabrese (Don Geronio) i Jolanda Gardino (Zaida).

Com Mozart, Rossini també havia après a caracteritzar bé els seus personatges a través de la música que canten, i en les seves creacions bufes solia emprar la veu de mezzo-soprano. Però en el cas de Fiorilla va preferir una soprano d'agilitat, perquè aquest tipus de veu reflectia molt bé un caràcter frívol, mentre que en canvi les seves Isabella o Rosina (de l'*Italiana* i del *Barbiere*) amb el seu to més profund, donen la mesura d'una personalitat més consolidada i estable, de dona experta que sap el que vol. També la Cenerentola té veu de mezzo-soprano, en aquest cas per fer-nos apreciar la seva major seriositat i potser el punt d'amargor que la seva trista vida li ha deixat.

Rossini es va habituar a introduir un primer gran concertant en les primeres escenes de les seves òperes. Com ja s'ha dit més amunt, és la trobada de Don Geronio amb els zíngars que llegeixen la seva mà la que desencadena aquest primer concertant amb el cor que dona una gran vitalitat al conjunt.

Fiorilla té poc després la seva ària d'entrada en la qual exposa el seu «ideari»: no hi ha bogeria més gran que ser fidel en amor, i l'ària, lleugera i graciosa, glossa musicalment el seu caràcter frívol.

L'arribada de Selim es fa amb una frase de gran volada: «Bella Italia», vibrant elogi musical de la terra més lloada d'Europa.

El que segueix, però, no és una ària, sinó un duo, ja que Fiorilla entra també en joc i a partir d'aquí s'inicia la relació que acabarà musicalment amb les primeres declaracions amoroses, amb frases molt remarcables per als dos personatges. Són només les primeres, perquè després, quan Fiorilla serveix el cafè, emprèn un nou duo amb Selim amb moments deliciosos. El duo continua amb un quartet quan entren Don Geronio i Don Narciso.

Les àries de Don Narciso són realment innecessàries per al desenvolupament de la trama. Són peces en les quals Rossini es complau a exhibir els principis del bel canto -bellesa formal abans que sentiment- fent que Don Narciso, de fet, sigui gairebé com un personatge amorós, i per tant gairebé seriós dins d'aquesta obra neta-ment bufa. Només que les seves efusions líriques no troben correspondència, ja que Fiorilla està massa ocupada amb el turc per fer-ne cas, ni semblen sinceres.

Una de les millors escenes de l'òpera és el duo en què Don Geronio intenta renyar Fiorilla. La vivacitat de la discussió que l'orquestra i les veus palesen, es torna plany en els falsos plors de Fiorilla, que després reacciona com un escorçó i deixa el marit esgarrifat.

En el segon acte, a més del remarcable duo entre Selim i Don Geronio, brilla també amb llum pròpia el nou duo de Fiorilla i Selim, amb moments tan feliços en la primera part com en la *cabaletta* del duo, airosa i graciosíssima.

L'escena del ball de màscares té musicalment un interès més limitat, i l'ària de penediment de Fiorilla no passa d'un valor mitjà, però les escenes finals de l'òpera recobren el nivell de tota l'obra, com en el trio «Son la vite sul campo appassita» (que sembla que és obra d'un deixeble de Rossini). L'obra es tanca en un clima de serenitat i senzilla alegria. □

Crítica operística

BARCELONA: XVI FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA DE BARCELONA (20-IV/27-V-93)

Pau Galonce

El Festival de Música Antiga que organitza la Fundació «la Caixa» és sens dubte un dels cicles de concerts amb més qualitat de Barcelona, que es completa amb una exemplar tasca formativa, amb classes magistrals d'alguns dels músics participants. L'edició d'enguany ha estat dominada pel clavecí i el pianoforte, amb quatre concerts amb Jos van Immerseel, al pianoforte, Pierre Hantaï, al clavecí, Mireia Hernández i Albert Romání (en un recital per a dos clavecins) i la parella Fabio Biondi, violí, i Andreas Staier, pianoforte. D'altra banda, el Quartet Mosaiques va demostrar fins a quin punt de maduresa ha arribat la interpretació del classicisme amb instruments històrics. Esment a part es mereix el concert de l'Acadèmia Musical de Barcelona, creada a iniciativa de la Fundació «la Caixa», i que en un concert inaugural va oferir un programa Soler/Mozart.

En l'apartat de la música vocal, les coses no van poder anar millor. El Festival es va obrir amb la interpretació integral del *Quart llibre de madrigals* de Monteverdi pel Concerto Italiano, dirigit per Rinaldo Alessandrini, tot un model d'expressivitat. El director, més preocupat per aconseguir una veritable plasmació dels *affetti* que no pas per la netedat mecànica, va reeixir amb unes partitures que demanen una concentració absoluta.

El conjunt que dirigeix Peter Phillips, els ja mítics The Tallis Scholars, va ser el protagonista d'un concert extraordinari, amb obres de la polifonia del Renaixement castellà i anglès. Un no sap què admirar més, si l'exactitud en l'afinació, l'ampla gamma dinàmica o la meravellosa musicalitat de

Phillips i els seus cantants, que van exposar aquestes encisadores obres amb una total dedicació. Un concert inoblidable.

Va cloure el Festival el contratenor Gérard Lesne amb *Il Seminario Musicale*, amb obres de Bononcini, Caldara i Vivaldi. Lesne té una veu molt bella, ben acolorida i prou consistent en tota la tessitura, un instrument al servei d'un intèrpret de primera, un dels grans contratenors d'ara mateix. Guarnit per un conjunt instrumental impecable, Lesne va desplegar totes les seves capacitats en obres exigents, en una exhibició de veritable bon gust i de virtuosisme de bona llei.

Serà difícil millorar l'alt nivell assolit.

UNIVERSITAT DE BARCELONA (30-VI/1-VII-93): *Il barbiere di Siviglia*, de Giovanni Paisiello.

Roger Alier

Per sisè any consecutiu, la Universitat de Barcelona ha ofert als seus membres docents i discents, així com al públic en general (que ho agraeix acudint en massa a cada funció) dues representacions d'una òpera poc freqüent. En aquest cas, «l'altre» *Barbiere*, el de Paisiello, no representat a la ciutat des de fa molts anys (des que ho va fer possible una brillant iniciativa del C.F. Junior, els anys 1930).

Per al muntatge d'aquesta òpera en el Pati de Lletres de la Universitat es va recórrer a Maria del Carme Bustamante, que ha acreditat la qualitat dels seus alumnes i del seu ensenyament en els cinc anys anteriors, i a un equip de cantants que s'estan formant sota el seu mestratge.

Malauradament la primera sessió (30 de juny) es va haver d'interrompre per la pluja intermitent, poc abans del final de l'obra, que es va fer completa l'endemà. El nombre de persones que malden per assistir a

aquestes sessions faria aconsellable una tercera audició, però pel que sembla l'economia no ho permet, ara com ara.

Amb un muntatge senzillíssim i la direcció escènica de J.A. Sánchez, que situava l'acció a la Itàlia de l'època feixista, sense destorbar el caràcter de l'original, i el bon funcionament de l'Orquestra de Sant Cugat, sota la batuta de Francesc Guillén, l'obra va descabdellarse amb gràcia i claredat i va fer palès que només Rossini podia fer oblidar una obra tan ben escrita i amb tant sentit musical. Els papers principals van ser ben servits (dos tenors, Robert Muñoz, el dia 30, i Florenci Puig, cada un amb una bona personalitat musical) i cal destacar sobre tot la magnífica creació d'un Bartolo amb «tics» i manies molt reeixit a cura de l'excel·lent Josep Ferrer.

CATALUNYA - FESTIVALS: CADAQUÉS '93: FESTIVAL DE BONES VEUS

Jaume Radigales

El Festival de Música de Cadaqués, el més antic dels festivals estiuencs de casa nostra, ha arribat enguany a la seva XXII^a edició. I un cop més la brillantor del repertori i dels intèrprets ha arribat a cotes altíssimes: sir Neville Marriner, Viktoria Mullova, Philippe Entremont, Lluís Claret, Marianne Pousseur... han estat presents a la vila empordanesa, amb una programació intel·ligent i variada i una arriscada i exitosa aposta per la música contemporània.

De cara l'any vinent sembla ser que es preveu la programació d'una òpera de cambra, la qual cosa esperem amb molta il·lusió: s'ho han ben guanyat.

Enguany s'inaugurà el festival amb una obra de Salvador Brotons, *Liliana*, per a narrador i orquestra. La peça, encàrrec del Festival, és una deliciosa mostra de l'anomenat conte musical, amb un afany ecològic -tan de moda- i pedagògic.

A la segona es presentà el nou Cor del Festival de Cadaqués dirigit per Eugeni Gasull. Una bona formació que intervingué en

la *Novena Simfonia* de Beethoven, amb les excel·lents prestacions solistes de quatre joves intèrprets prou coneguts per tots: M^a Lluïsa Muntada, Montserrat Torruella, Joan Cabero i Iñaki Fresán. És lamentable, però, que el director de l'extraordinària Orquestra de Cadaqués, Charles Peebles, convertís els boscosos compassos de l'obra beethoviana en una selva amaçònica caòtica i impenetrable. Val a dir que el marc de la vetllada, l'església parroquial, no permet gaires filigranes acústiques amb un conjunt instrumental ampli.

Cinc dies després, l'onze d'agost, tingué lloc el recital del jove baix Josep Ferrer, que hem pogut veure a diversos muntatges de l'Aula de cant de Carme Bustamante darrerament i que ha demostrat ser un jove talent que ben aviat donarà feina a la crítica operística de casa nostra.

Ferrer, acompanyat per la sempre impecable Marta Pujol, oferí un recital amb un primera part integrada per cançons de Ravel, el *Bestiari* de Poulenc i l'estrena de *Preludis a Cadaqués* de Rodríguez Picó. La segona part, molt més interessant, va mostrar-nos les dots de Ferrer com a cantant d'òpera i bon actor -a voltes un xic histriònic- amb obres de Cavalli, Mozart, Cimarosa, Offenbach i Massenet: el millor moment del recital va ser l'«Écoute mon ami» del *Don Quichotte*, amb un impecable fraseig i una excel·lent dicció de l'intèrpret i que arrencà, a part d'alguna llàgrima, una forta ovació entre els allí presents.

PERALADA: ELS ENEMICS RECONCILIATS

Roger Alier

Sabuda és la inquina que sentia Wagner per Donizetti, pel fet d'haver hagut de transcriure partitures d'aquest compositor a París, passant gana i fins i tot alguns dies de presó per deutes, mentre al compositor italià li somreia l'èxit per tot arreu. Però el temps tot ho esborra i el Festival de Peralada no ha tingut inconvenient en reconciliar

els dos compositors, que han compartit les sessions operístiques d'enguany.

Primer vam sentir *L'holandès errant* (malauradament només en versió de concert) a càrrec de l'admirable Simon Estes en el paper principal, Deborah Voigt en el de Senta i Matti Salminen en el de Daland. Amb un repartiment semblant, al principi, però, va haver-hi una certa fredor i una manca de convicció per part dels intèrprets; a la segon apart, que reunia els dos darrers actes, les coses van anar cada cop millor i l'òpera va acabar de manera francament excitant i vital. El cor del Liceu ens va fer recordar els seus millors temps de fa alguns anys i l'orquestra liceista va donar un rendiment força acceptable sota la batuta un pèl arbitrària però eficaç de Friedrich Haider.

L'elisir d'amore del 7 d'agost es va haver de suspendre per la pluja persistent i es va fer dos dies més tard, cosa que va perjudicar l'assistència. Fou una llàstima perquè va ser la millor representació operística de la vintena que ha viscut aquest Festival. La producció de Manuel Gas, reconstruïda de la del Grec de fa deu anys, va resultar excel.lent, i la direcció escènica va renovar algunes idees amb força encert. L'ànima de la funció fou el Dulcamara de Carlos Chausón, un home-màquina en escena, que no para quiet i que admira pel seu sentit del gest i de la figura. Tot i que no és un típic baix buf, va fer una creació admirable del personatge. Al seu costat, el tenor Josep Bros va confirmar la seva qualitat lírica, de veu de timbre gratíssim i estil elegant, que va fer una admirable «Furtiva lacrima». Leontina Vaduva, encara que una mica curta d'aguts per a un paper lleuger com el d'Adina, va convèncer tant vocal com escènica. Joan Pons era un altre «trumfo» de la representació en el paper de Belcore, però el rol és massa lleuger i ornamental i el baríton maonès va aplicar la seva experiència per resoldre un paper que no va semblar prendre's massa seriosament. Tot i així, va actuar amb força personalitat i simpatia. Milagros Poblador cantà eficaçment com a

Giannetta; la versió emprada li donava més paper de l'habitual. El conjunt, amb el cor Lieder Càmera de Sabadell en estat de gràcia, sobretot el femení, va ser una delícia. L'orquestra de Cadaqués, dirigida per David Robertson, va funcionar molt bé i a la fi el públic -cosa insòlita a Peralada- es va posar unànimement dempeus per aplaudir tots els intèrprets, després d'haver rebut una ampolleta d'un «*elisir d'amore*» d'una marca ben coneguda.

VEUS A TORROELLA DE MONTGRÍ

Fernando Sans Rivière

Katia Ricciarelli, Jaume Aragall i Vincenç Sardinero han estat els intèrprets lírics que aquest any han cantat al Festival de Torroella de Montgrí. La soprano Katia Ricciarelli va oferir un programa d'àries barroques i cançons molt semblant al que havia interpretat a la darrera de les seves aparicions liceístiques. A Torroella va demostrar que per a ella el cant no té secrets de dicció ni d'expressivitat, tot i que amb el pas dels anys hagi perdut part de la seva capacitat en el registre més agut, la qual cosa no vol dir que mantingui intacta la facilitat per cantar les agilitats d'àries com les de Vivaldi. D'altra banda, les seves interpretacions de Tosti o Rossini, per posar-hi dos exemples, segueixen sent excel.lents tot i que s'adeqüen millor a la seva veu les que tenen expansions líriques que no pas aquelles com *La Danza* que que tenen una major dificultat per a una veu fràgil. Acompanyava a la soprano el pianista Vincenzo Scalera que va demostrar ser tan bó com distant.

Els recitals d'Aragall a Torroella ja són una cita clàssica i esperada per les nombroses *fans* del cantant. Aquest any es presentava amb el baríton Vincenç Sardinero. Aragall no va decebre al públic que acudia a la cita i va cantar, com és costum en ell, peces del seu repertori habitual com ara el duets de *Don Carlo* o *La Bohème* amb veu suggestiva i d'accent càlid. El color estiuenc el van posar unes cançons napolitanes, interpretades



Anne Dawson (Carolina) i Jonathan Best (Comte Robinson), en la producció del Festival d'Òpera de Buxton d'*Il matrimonio segreto*. Foto: Stephen Vaughan.

per tots dos cantants i de les quals Vicenç Sardinero es va revelar com un magnífic intèrpret. La pianista Amparo García Cruells va acompanyar a tots dos intèrprets amb seguretat i convicció.

ANGLATERRA: FESTIVAL DE BUXTON - *Il matrimonio segreto*

Roger Alier

Aquest modest però eficient festival, en un poblet-balneari preciós, prop de Manchester, amb un teatret victorià d'allò més bonic, és notable per l'enginy de les seves produccions i per la seva programació sempre interessant i variada. Vam presenciar, gràcies a la cordialitat dels organitzadors, una deliciosa versió en anglès d'*Il matrimonio segreto* de Cimarosa, en una producció de Jonathan Miller que, sense

perjudicar els aspectes musicals de l'òpera, en feia sobresortir els aspectes teatrals (ja que deriva, com és sabut, d'una peça teatral del cèlebre autor-actor anglès David Garrick i del seu amic George Coleman, llunyanament basada en una història pictòrica de Hogarth).

La direcció escènica va comptar amb la magnífica actuació de Jonathan Best, superb intèrpret del paper del comte, al qual va donar una personalitat extraordinària; la resta de l'equip fou vocalment eficaç i escènicament impecable, especialment Anne Dawson (Carolina) i Kate Egan (Elisetta). Andrew Shore, intèrpret del paper de Don Geronimo, quedava una mica encarcerat en un rol de típic baix buf que li queia un pèl lluny, amb una mica massa de tendència al *parlando*. Però el conjunt va resultar remarcable, i la petita orquestra, dirigida per Roy

Laughlin, va funcionar admirablement, ornamentant amb gràcia el suau món rococó de la partitura. El públic, que entenia la totalitat de l'espectacle, va riure constantment i va gaudir de l'obra d'una manera ben completa.

BAYREUTH 1993

Fernando Sans Rivière

Los festivales Wagner de Bayreuth este año han ofrecido un espectáculo más homogéneo que en ocasiones anteriores, debido sin duda a que sólo uno de los cinco títulos representados, *Tristán e Isolda*, era una nueva producción. Entre producción y producción de la *Tetralogía* se suele intercambiar al menos un año de descanso y por esto este año ha habido sólo cinco títulos. Así el polémico «Anillo» abandonó el festival para comenzar un nuevo camino discográfico, videográfico y televisivo; sí señores: ahora el Canal+ español se destapa con una importante temporada operística rematada por la *Tetralogía* de Barenboim-Kupfer como plato fuerte; enhorabuena a los aficionados españoles que tienen un nuevo canal televisivo que parece que se toma en serio la programación musical.

El orden establecido para los comentarios musicales seguirá la cronología compositiva de Wagner:

El holandés errante (27-8-1993) Por tercer año consecutivo se presentaba esta producción de ensueño, escenografiada por Dieter Dorn y dirigida por el italiano Giuseppe Sinopoli. Cabe destacar la dramática escenificación de la obertura y la fantasmagórica marinería del holandés; resulta increíble presenciar cómo «escupen» literalmente a su capitán a tierra. Pero sobre todo Dorn sabe captar con excelente acierto la dimensión bipolar de las dos grandes figuras representadas en el drama wagneriano, el Holandés y Senta. Además cuenta con un excelente vestuario y una escenografía homogénea y brillante gracias a una decoración muy colorista; los medios mecánicos

excelentes, no hay sino recordar los movimientos de las naves y de la ascensión y posterior giro en el aire de la casa de Daland. La madurez de la producción revela una cohesión entre las partes simplemente exquisita. Sinopoli, parece haber superado con creces las dificultades ocasionadas por el foso bayreuthiano y logra una interpretación vibrante y dramática. El reparto era el mismo del verano anterior aunque se produjeron algunas gratas sorpresas; el Holandés de Weikl demostró ductilidad y cohesión, aunque quizá le faltó algo de autoridad en el registro bajo; el Daland de Sotin, brillante, realizando una auténtica recreación del personaje, Bien la Mary de Dijkstra y excelente la elegante voz del Erik de Goldberg, pero sin duda la figura sobresaliente fue la Senta de Sabine Hass, que resplandeció con fuerza y limpieza en todo el registro; brillaron además los excelentes coros, dirigidos por el ya imprescindible Norbert Balatsch.

Lohengrin (26-8-1993), Excepcional a todas luces la heterogénea escenografía de Werner Herzog. Un primer acto brillante, el primer cuadro del segundo a orillas de un mar real, sublime, pero el cuadro segundo en el que se representa la boda del caballero del Graal y Elsa, simplemente ridículo ya que aprovecha la playa convenientemente vaciada y todos los intérpretes se pasean en calcetines para evitar resbalones como los acaecidos en representaciones anteriores. El tercer acto da comienzo con un toque un tanto Kitsch, el tálamo plateado sobre la cima de una montaña, eso sí con una vista de las cimas circundantes de admirable belleza, pero el último cuadro es un resumen de la elegancia de dicha producción: el mismo paraje del primer acto, pero cubierto de un espeso manto nevado de extraordinario gusto estético. La dirección musical de Peter Schneider sabe expresar con soltura y dedicación todo el fruto de esta admirable partitura; excelente el interludio del tercer acto. Paul Frey se superó a sí mismo a pesar de la deficiente

línea de canto y una emisión un tanto desigual; la Johansson realiza una excelente interpretación de una Elsa joven y bella. Manfred Schenk cumplió con eficacia y solidez el rol del rey Heinrich; si el Telramund de Ekkehard Wlaschiha estuvo a la altura, la Ortrud de Isolde Elchlepp elevó la producción a cotas muy superiores, exhibiendo una excelente dicción y un poderoso alarde de canto. En cuanto a la dirección escénica, muy inferior a la escenografía; los coros nuevamente admirables, increíbles en la escena de la boda, donde una de las partes hace eco desde el foso de la orquesta con un resultado extraordinario.

Tannhäuser (23-8-1993), La antigua producción de Wolfgang Wagner ha llegado a obtener un sentido propio a pesar de su marcada similitud con las producciones de su hermano Wieland. Wolfgang ofrece una serie de cuadros de singular eficacia, aunque no llega a sorprender en ningún momento al espectador. Quizá cabe destacar el efecto lumínico producido a la muerte de Tannhäuser en el último acto, consiguiendo una dimensión superior del drama.

En el papel central se distinguió Wolfgang Schmidt, que dio una dimensión casi trágica a la figura del poeta pecador; refinada y sutil Tina Kiberg en el rol de Elisabeth, aunque su voz no es más que mediana; Uta Priew empezó mal como Venus, pero se redimió enseguida. La personalidad escénica de Eike Wilm Schulte se hizo notar en todo momento y su aria «estelar» resultó un bello momento poético. Correcto el Landgrave de Manfred Schenk, sin más, y notable por su dramatismo y «santa cólera» la breve intervención de Ekkehard Wlaschiha en Biterolf. Christiane Hossfeld se hizo notar por la sutil calidad de su Pastorcillo. El coro, que este año tuvo un nivel altísimo, redondeó la función, dirigida por Donald C. Runnicles que obtuvo momentos de memorable calidad de la orquesta.

Tristan und Isolde (28-8-1993), único título que estrenaba producción este año. Se trata de una visión contemporánea de Hei-

ner Müller. Las críticas llegaron al abucheo puro y duro durante unos largos veinte minutos. La producción, insoportablemente estática, comprendía la visión del interior de la nave de Isolda con reminiscencias lumínicas del mito de la caverna platoniano para el primer acto, una formación geométrica formada por más de cuatrocientas pecheras de armadura para el segundo acto y una playa de escombros con sillón trapeo embutido todo ello en una habitación gris descolorida en el tercero, que hacía del romántico final wagneriano una chapuza descomunal. Si en los dos primeros actos se observaba una estética colorística con cierta profusión de efectos lumínicos, el tercero era simplemente burdo y de pésimo gusto. Quizá lo más sorprendente fue el juego lumínico empleado por el señor Müller. La interpretación de Barenboim muy viva y contundente, aunque en la muerte de Isolda le faltó tensión dramática, quizá por el deseo de no oscurecer la interpretación de Waltraud Meier que cumplió con gran calidad en toda la obra, excelente en el segundo acto y algo inferior en dicho final. Sigfried Jerusalem ofreció una interpretación de una rotundidad más que notable, quizá con un timbre un tanto opaco; el rey Marke de John Tomlinson resultó de una excelente prestancia a pesar de alguna limitación en los agudos; el Kurwenal de Falk Struckmann fue algo fantástico, al igual que el Melot de Poul Elming. Bien el resto del reparto y el coro nuevamente ejemplar. Esperemos que en años sucesivos la producción reciba unos considerables retoques escenográficos ya que el cartel de cantantes obtuvo un éxito rotundo entre el público.

Parsifal (24-8-1993). Los aficionados españoles podemos estar más que orgullosos del papel realizado por Plácido Domingo, a quien el público agradeció el esfuerzo realizado durante este último año para que su pronunciación del alemán sea muy superior a la del año anterior; además se movió con mayor soltura dentro de esa estática y pobre producción de Wolfgang Wagner.

FLORENCIA: PANORÁMICA FLORENTINA: Temporada invernal y 56º Maggio Musicale

Maite Barreneche Plaza

En una Italia conmocionada por los escándalos, la corrupción generalizada y los recientes coletazos de la Mafia, la disgregación del sistema y el descrédito de los partidos afectan de lleno a las instituciones culturales. La victoria aplastante del *sí* en el referéndum del pasado mes de abril ha puesto punto final al Ministerio del Turismo y del Espectáculo (en un mismo paquete). La propuesta de un nuevo «Ministerio de las actividades artísticas y del tiempo libre» resulta ofensiva a más de un profesional del sector y el mundo del espectáculo está sobre ascuas. El recorte de subvenciones ha desmantelado ya algunos teatros de provincias, que garantizaban los títulos del repertorio. Incluso los entes líricos del país peligran. Se declaran la guerra superintendentes (políticos) y directores artísticos (profesionales). Se cierran los coros estables de la RAI de Milán, Turín y Roma. Según una reciente declaración polémica del director de orquesta Giuseppe Sinopoli, bastaría dejar abiertos la Scala y los teatros de ópera de Bolonia y Florencia...

Massimo Bogianckino y Cesare Mazzonis (recién llegado de la Scala de Milán), superintendente y director artístico del Teatro Comunale de Florencia respectivamente, siguen optando por la calidad y el sello personal que desde siempre caracterizan el *Maggio Musicale Fiorentino*, el festival de Europa más antiguo después de los de Bayreuth y Salzburgo, y que celebra este año su 56ª edición. Precisamente, ambos festivales acaban de llegar a un prometedor acuerdo de colaboración para el futuro, con el intercambio de espectáculos y la programación de iniciativas comunes. Una posible salida en estado de crisis.

La temporada de invierno merece una mención. *Boris Godunov*, en la versión original de Musorgski, ha contado con un repar-



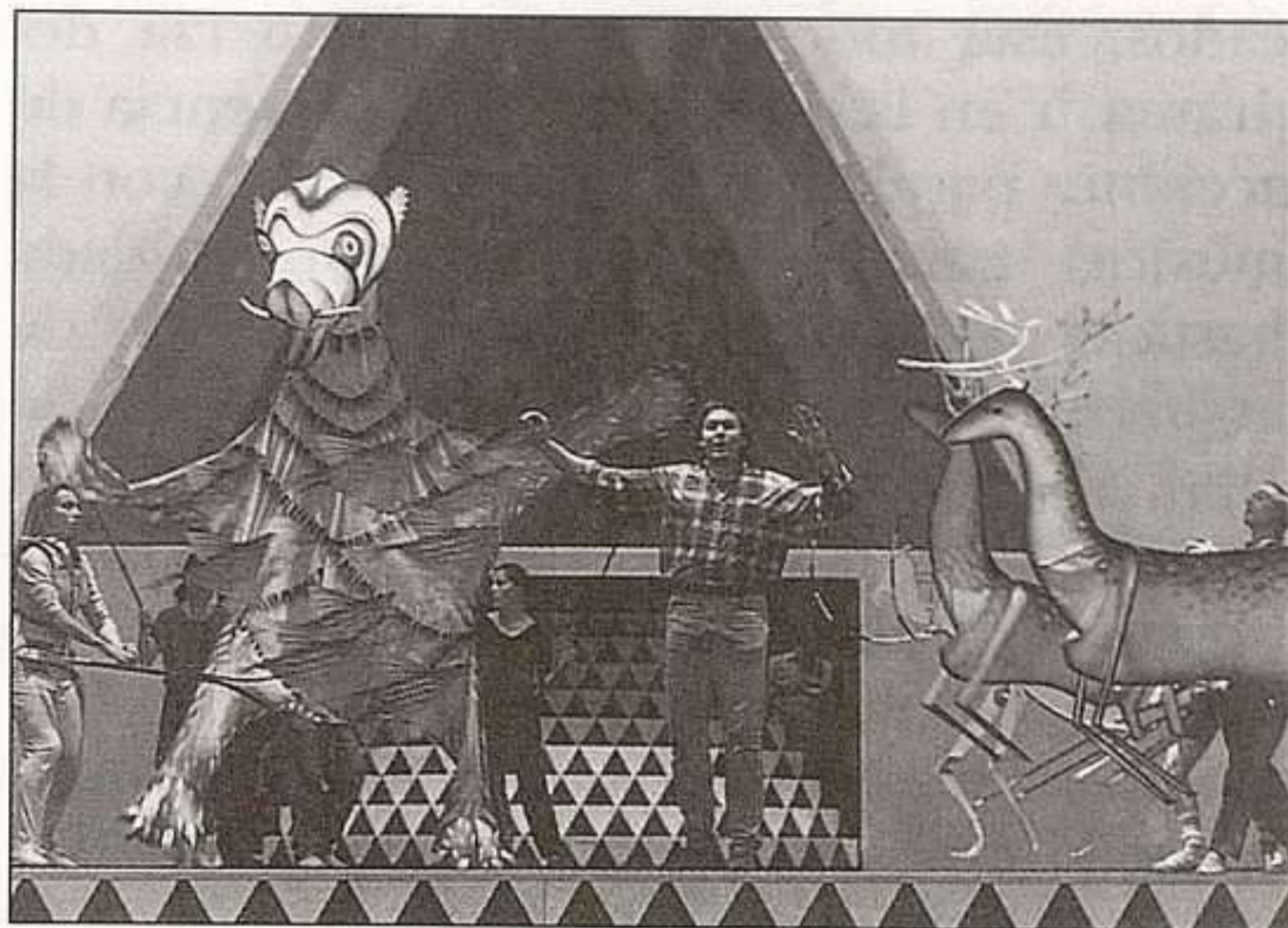
Imagen de la producción de *Die Frau ohne Schatten* del Teatro Comunale de Florencia.

to equilibrado y la presencia de Ruggero Raimondi como mayor aliciente de un espectáculo que no ha acabado de convencer. El Boris de Raimondi, que conocíamos en la grabación a cargo de Rostropovich, ha brillado con luz propia: carisma escénico, línea vocal elegante e intensidad dramática. Impactante el Grigori de Vitali Tarasenko y francamente superlativa Olga Borodina en Marina. No así la masa coral, gran protagonista de la epopeya rusa, que ha aparecido desmotivada y poco partícipe bajo una dirección escénica rutinaria (una reposición del espectáculo firmado por Yanis Kokkos) y la batuta inspirada de Eugeny Kolobov, del Teatro Municipal Nueva Ópera de Moscú, que no ha logrado siempre la perfecta sintonía orquesta-escenario. Marco Balderi, ex-director del coro de la RAI de Milán, ha tomado el relevo del maestro

Sicuri, figura entrañable para el público catalán, y que se ha trasladado esta temporada a La Fenice de Venecia.

Die Frau ohne Schatten de Strauss ha sido quizás el plato fuerte del invierno. Todo un logro vocal y escénico por parte de una compañía de veteranos, capaz de sostener una partitura extenuante, al límite de las posibilidades físicas. La concertación de Spiros Argiris se ha limitado a una lectura funcional. Sabine Haas/Robert Schunk y Janis Martin/Bernd Weikl, han encarnado las respectivas parejas, sobrenatural y humana, con gran eficacia. Cabe destacar la perfecta caracterización de Hanna Schwarz en la maléfica Ama. La reposición atenta y minuciosa del espléndido montaje del tristemente desaparecido Pierre Ponnelle por parte de Jutta Gleue ha dado a la fábula su aliento original. Sólo un pálido reflejo de la genialidad de este creador y su extraordinaria vis cómica y teatral se ha manifestado en la nueva reposición de una *Cenerentola* histórica: Abbado, Ponnelle y Berganza, Florencia 1971. Radiante la Cenicienta de la joven mezzo americana Jennifer Larmore: seguridad y belleza de emisión y una carga de frescura comunicativa sorprendente. Raúl Giménez ha sustituido con la profesionalidad y la elegancia de siempre a un William Matteuzzi indispuerto (y cuya deficiente vocalidad en directo nos deja cada día más perplejos). Aplausos merecidos a las entrañables hermanastras Adelina Scarabelli y Gloria Banditelli, al locuaz Dandini de Gino Quilico y a un consumado Claudio Desderi/Don Magnifico. Bruno Campanella ha dirigido con oficio su repertorio habitual.

El *Maggio* de este año no ha defraudado las expectativas: 49 espectáculos, entre óperas (*Jenufa*, *La voix humaine*, *Carmen*, *Die Zauberflöte*), ballets, conciertos sinfónicos y de cámara: veladas monográficas dedicadas a Vinko Globokar, Cathy Beberian y Stockhausen, coloquios, homenajes a Messiaen y Nureyev; los Wiener Philharmoniker con el director estable del Teatro, Zubin Mehta, la London Symphony Orchestra con Georg Solti, intérpretes de la talla de Renatta Sco-



Deon van der Walt (Pamino) en un ensayo de *Die Zauberflöte* en el 56º Maggio Musicale Fiorentino.

tto, Yo Yo Ma, Ute Lemper y el dúo Labèque, entre otros.

Un aliciente interesante: el ruso Semyon Bychkov, titular de la Orquesta de París (también presente en este festival) es el nuevo director principal invitado. Ha inaugurado por todo lo alto la temporada, con *Jenufa* de Janáček, un *unicum* en el panorama operístico por la originalidad de un lenguaje personalísimo e inclasificable. Un verdadero triunfo para el director, siempre atento a la complejidad de la partitura. Casi insostenible, la tensión dramática de un segundo acto estremecedor (la consumación del infanticidio); de gran intensidad lírica, como un halo de luz y esperanza, el breve dueto conclusivo. Intachable la prestación de la orquesta. La puesta en escena de Liliana Cavani no ha hecho concesiones al costumbrismo local: Moravia, vísperas de la Gran Guerra, suburbio urbano en fase de industrialización, gentes sencillas y trabajadoras (vestuario y escenografía *ad hoc*: grandes estructuras de hierro y sabor de fábrica). Ausentes el clima rural y las connotaciones agrestes del libretto y la *pièce* original. Cuando la música lo dice todo, anota Cavani, se impone la sola tarea de clarificación. En la música, en la repetición obsesiva de pequeñas células (¡minimalismo *ante litteram!*) (Bychkov) y la complejidad y evolución psicológica de unos personajes sofo-

cados, está todo el rigor y la fuerza del drama. Y en la estilización y confluencia de acciones paralelas (el fluir de la vida con la música) para una ambientación cuidada hasta el último detalle, en la dirección de actores, está la firma de la directora de cine. Muy logrado el cast: cabría destacar a Marilyn Zschau (Sacristana) y Katerina Ikonomou (Jenufa) -un gran dúo de memoria bergmaniana- y Stefan Margita (Laca). Homogéneo el resto de la compañía, Miroslav Kopp (Steva), la Abuela de Eleonora Jankovic, los pequeños papeles y el coro.

Un díptico insólito en el Teatro della Pergola: junto al melólogo *Enoch Arden* de Strauss con texto de Tennyson (voz declamada y piano), el atractivo monólogo de Cocteau *La voix humaine* con música de Poulenc, para soprano y orquesta. Mejor olvidar la lectura que el actor Carlo Cecchi ha ofrecido de la primera obra. El toque impecable de Michele Campanella queda desperdiciado en una ocasión fallida. La velada empieza en la segunda parte: Renatta Scotto, cantante y actriz con mayúsculas, ha dado una vez más una sorprendente lección interpretativa en la última conversación telefónica de una mujer dejada por su amante. Pasión desgarrada, ironía, desesperación. Un *tour de force* teatral inolvidable. Alain Guingal dirige con elegancia la orquesta del Maggio.

Llega la *Carmen* londinense firmada por Mehta/Espert a una Florencia en estado de *shock* tras la explosión de los Uffizi. Llega sin *fiato*, agotada, descolorida. Y decepciona. La superficialidad del director y máximo responsable, en primer lugar. Cuanto menos se pide, menos se obtiene, está claro. En un espectáculo ya consolidado, Don José (Luis Lima) y Escamillo (Justino Diaz) funcionan por inercia y al límite de la resistencia vocal. Denyce Graves/Carmen deja al público encantado con la potencia de un instrumento privilegiado. No basta. No se pueden rugir los diálogos, incomprensibles, ni pasar por alto la dignidad (¡la elegancia!) y la tremenda lucidez (¡la *finesse d'esprit!*) de la mujer. Sensible la Micaela de Cecilia Gasdia, decen-

te sin más el cuarteto de contrabandistas, siempre atento y participativo el coro.

Se esperaba con una expectación sin precedentes la nueva producción de *Die Zauberflöte*: con el teatro de la Pergola abarrotado en las siete funciones y un gran espectáculo asegurado, esta edición del Maggio se ha cerrado *in bellezza*. La americana Julie Taymor (reciente descubrimiento de Mehta) ha dado vida a máscaras, marionetas (reminiscencias gestuales del teatro Kabuki), animales fantásticos en forma de cometas, símbolos masónicos, cábala y tantra para dar y tomar. Una fiesta para los ojos. La fábula oriental, a medida de esta directora de teatro enamorada de Indonesia, tiene su magia. Profusión de contenidos (demasiado reiterativos, quizá), efectos de luz, proyecciones, máquinas teatrales imponentes... Y la música de Mozart se resiente. Los cantantes se mueven entre tanto aparato con dificultad. Lástima que Sumi Jo (La Reina de la Noche), aunque intachable, no dé la talla. Más convincentes Manfred Hemm (Papageno) y Deon van der Walt (Tamino). Impecable debut de Mariella Devia en Pamina. Correctos Matthias Hölle (Sarastro) y el animalesco Monostatos de Sergio Bertocchi, algo desafinados los niños y preciosísima la Papagena de Lotte Leitner. Y Mehta se ha limitado a concertar: este montaje tan espectacular tiene su precio.

LONDRES: Final de temporada al Covent Garden amb *Eugen Onegin*

Roger Alier

El Covent Garden ha tancat la seva temporada amb una bona representació d'*Eugen Onegin* que commemorava el centenari de la mort de Txaiovski. La producció de John Cox, lletja, geomètrica, que empetitia l'escenari innecessàriament amb envans, embalums i noses, no va aconseguir espatllar el bon efecte de l'obra, ben cantada per Galina Gorchakova, que va donar vida, sensibilitat i força als successius estadis pels quals passa la protagonista Tatiana. Sergei

Leiferkus, que ja vam veure al Liceu en el paper d'Onegin, va cantar amb solidesa i seguretat, i Louise Winter va aconseguir donar personalitat a Olga, fins al punt de «menjar-se» els altres intèrprets quan ella era a escena. Gegam Grigorian va cantar força bé el rol de Lenski -amb la seva magnífica ària- i Gillian Knight (Madama Larina) i Sarah Walker (Filippievna) van completar el repartiment, en el qual hi havia la petita joia de reveure Nicolai Ghiaurov, madur, però encara competent com a Gremmin. Només hi havia una «ovella negra»: el lamentable Monsieur Triquet de Francis Egerton, que seguia una estúpida tradició de cantar malament els couplets francesos que formen la seva única intervenció.

Excel·lents l'orquestra, dirigida per Valeri Gergiev, i el cor, però mediocres en canvi el ballet i la coreografia de Kim Brandstrup.

PARÍS: OPÉRA DE PARIS-BASTILLE. FEBRER-JULIOL 1993

Santiago Estapà

Del febrer al juliol del 1993 l'Òpera de París ha presentat nou obres, una de les quals -*Capriccio*- al Palais Garnier. De les altres vuit produccions fetes a la Bastilla, dues han estat noves: *Benvenuto Cellini* i *Carmen*. Les sis restants han estat reposicions.

Hem vist *Capriccio* en la versió que J. Schaaf va crear per a l'òpera de Ginebra i que ja és coneguda pel públic del Liceu. F. Lott ha estat una comtessa tendra i comprensiva amb el seu germà, condescendent amb Le Roche -un Theo Adam magnífic- i de forma deliciosa ens ha fet partícips dels seus dubtes músico-poètics. P. Schneider ha dirigit posant una gran cura en reflectir els variats temps musicals de l'obra.

Benvenuto Cellini, de Berlioz, és una obra rara. Té les dimensions escèniques i musicals d'una *grand opéra* i, en canvi, tracta un tema íntim: l'artista enfront de la seva obra. La conversió forçada del format *opéra comique* prevista per Berlioz al final, dona un resultat estrofolari, siguin els qui siguin els

encerts musicals i vocals, que en són molts. Chris Merritt, un dels punts forts de la temporada sobre el paper, va estar francament bé en la part central de la tessitura, inaudible en la part baixa i va encertar una nota aguda de cada dues. La Teresa de Deborah Riedel, vocalment correcta, ens va obsequiar amb una gran quantitat de consonants explosives fetes a la manera aparatosa dels anglosaxons. L'orquestra de l'Òpera de París, dirigida amb molta autoritat per M.W. Chung i els cors -sense errades ni dubtes- van ser el millor de la representació.

De la *Carmen* anunciada a principis de temporada amb la posada en escena de M. Langhoff i els decorats de J.M. Stele, amb Neil Shicoff fent de Don José i l'esperat Escamillo de Samuel Ramey, no n'ha quedat gran cosa, ja que hem vist una direcció escènica de J.L. Gómez -el qual certament ha vist el film de F. Rosi alguns cops- i les decoracions de P. Chambas, de colors i volums molt ben trobats, sens dubte el millor de la producció. Dos il·lustres desconeguts defensaven, pobrament, els papers del militar-desertor i del torero-«xuloputes». B. Uria-Monzón ens va explicar en la presentació de l'obra que la gitaneta no és el seu paper preferit... La Micaela de L. Vaduva, vocalment molt present i escènica discreta, com s'escau al personatge, va ser molt aplaudida. Un cop més l'orquestra -M.W. Chung- i els cors ens van salvar la nit.

Les altres produccions eren ja conegudes del públic parisenc: la *Manon Lescaut* de Robert Carsen, els discrets *Contes d'Hoffman* de R. Polanski, l'exitosa *Die Zauberflöte* de R. Wilson, la *Pikovaya Dama* de A. Konchalovski i unes *Nozze de farciment*. Si cap d'aquestes reposicions no ha donat de si el màxim possible per manca de veus, es pot dir que aquí i allà s'han sentit coses interessants.

Completa la col·lecció de reposicions la de la versió de Jorge Lavelli del *Faust* de Ch. Gounod, que per les seves audàcies havia fet tronar i ploure als anys setanta... però el temps ha passat i al treball de Lavelli no li queda gran cosa per dir: l'excepció ha esdevingut la regla. □



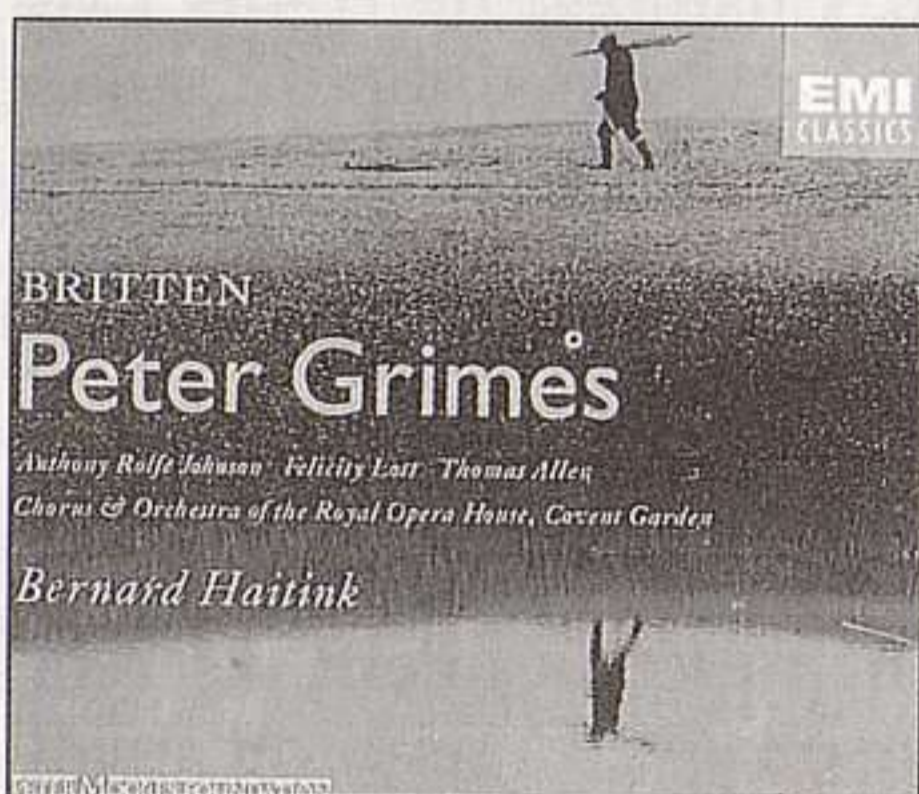
AUBER, Daniel-François-Esprit: *Gustave III ou le bal masqué*. Laurence Dale (Gustave III); Rima Tawil (Amélie); Christian Tréguier (Ankaström); Brigitte Lafon (Oscar); Valérie Marestin (Arvedson); Roger Pujol (Ribbing); Gilles Dubernet (Dehorn); Patrick Foucher (Christian); Franck Leguérinel (Kaul-

bart). Orchestre Lyrique Français. Ensemble Vocal Intermezzo. Dir.: Michel Swierczewski. Enregistrament d'una representació en versió de concert. ARION ARN 368220 3 CD.

El món mític del disc, al que tant devem els entusiastes de l'òpera, ha fet possible, amb la seva vareta màgica, l'aparició en el mercat musical europeu d'una òpera tan oblidada i distant dels repertoris habituals com la que ens ocupa. Citada només en relació amb *Un ballo in maschera* de Verdi (també Mercadante va escriure *Il Reggente* basant-se en aquest argument) aquesta complicada òpera d'Auber ha ressuscitat per permetre'ns el plaer de les comparacions. Verdi i Camma-

rano no van tocar res de la trama; els pocs canvis que hi ha es deuen a la censura italiana del moment i, llevat de què l'atemptat es fa amb una pistola i que els personatges duen noms suecs, tot és clavat que en l'obra de Verdi, i la sinopsi argumental que duu el programa serviria per a un enregistrament de l'òpera verdiana. Hi ha, però, cinc actes, tal com exigia l'Opéra de París, on *Gustave III* es va estrenar el 1833.

Després d'una extensíssima obertura de més de deu minuts, que té moments ben francesos i altres notablement rossinians, l'òpera ens presenta el rei com a tenor lleuger dotat d'una partícula virtualment incantable avui dia pels seus aguts, fets per a ser cantats en



UNA GRAN BATUTA PARA PETER GRIMES

BRITTEN, Benjamin: *Peter Grimes*: Anthony Rolfe-Johnson, Felicity Lott, Thomas Allen, Patricia Payne, Stuart Kale, Stafford Dean, Sarah Walker, Neil Jenkins. Orquesta y coro del Royal Opera House, Covent Garden. Director: Bernard Haitink. EMI CDS 7 54832 2. 2CD. DDD. 1993.

No podia llegar más oportunamente a España esta versión de *Peter Grimes*, ahora que el Gran Teatre del Liceu ha pro-

gramado para su temporada 1993-94, la que es probablemente la obra más significativa del compositor Benjamin Britten, autor que poco a poco está dejando de ser la asignatura pendiente de las temporadas operísticas de estas latitudes. Mejor tarde que nunca. La batuta de Bernard Haitink aborda la obra de Britten desde su lado más poético, lo cual no quiere decir que renuncie en modo alguno a los elementos de crítica social que se encuentran en ella, sino que consigue elaborar un discurso musical que parte de una profunda lectura del riquísimo juego de sonoridades que ofrece la partitura. Enmarcado en este discurso se desarrollan las escenas más violentas de la obra, los interludios.

También en las voces, aunque no siempre con tanta fortuna, se ha querido acentuar el lirismo de la partitura. Ha faltado un protagonista mejor que Anthony Rolfe Johnson, para conseguir transmitir una visión

más integral del complejo personaje de Peter Grimes. Rolfe Johnson es un Grimes muy musical, que consigue interpretar con gran belleza algunos pasajes de la obra como la escena del acto I en la que tiene una visión en la taberna, sin embargo, en otros momentos, y no son pocos, su voz suena forzada, con agudos abiertos y algunas notas las resuelve como puede, que por cierto, no es demasiado bien.

Bastante mejor es el resto del reparto empezando por la cuidada Ellen Orford de Felicity Lott, el teatral Captain Balstrode de Thomas Allen y el seguro Swallow de Stafford Dean, así como el buen número de papeles secundarios.

Un capítulo aparte merece el magnífico trabajo realizado por el coro y la orquesta del Covent Garden, capaces de conseguir todo aquello que propone la batuta del director y sin los que no hubiera sido posible que el discurso de Haitink alcanzase tal unidad. **M. Heilbron.**

falset. Això justifica, sinó explica que Laurence Dale (que tant bé va quedar en el Ramiro de *La Cenerentola* de Rossini, fa pocs anys) quedi aquí escanyat i amb una veu de color inestable, que sona tensa i no gaire ben timbrada, encara que ataca amb valentia el Re5 ja en l'ària d'entrada del rei, a la fi pensem que cal trobar algú que sigui capaç de recuperar la forma de cantar aquests sobreguts. La resta de l'equip funciona amb dignitat, excepte Valérie Marestin. L'orquestra té un so correcte però no treu partit de la brillantor napolitanitzant d'Auber.

R. Alier

BRITTEN, Benjamin: *A Midsummer Night's Dream, op. 64.* James Bowman, Lillian Watson, Dexter Fletcher, Norman Bailey, Penelope Walker, John Graham Hall, Henry Herford, Della Jones, Jill Gomez, Donalds Maxwell. Trinity Boys Choir. City of London Sinfonia. Dir: Richard Hickox. VIRGIN CLASSICS VCD 7 59305 2 (2 CDs). DDD.

Desde el inicio del primer acto, Britten se encarga de situarnos perfectamente en un ambiente: los glissandos de las cuerdas crean una atmósfera nocturna que envolverá toda la acción de la ópera. El compositor y Peter Pears habían adaptado la pieza shakesperiana, suprimiendo muchas partes pero sin apenas añadir de su cosecha más que una línea. Luego vino el trabajo de poner música al libreto (ardua tarea la de poner notas a las palabras del gran dramaturgo), para el que Britten dispuso una riqueza orquestal en verdad encantadora; pocas veces se habrá visto una mejor caracterización de ambientes y personajes por medio de la orquesta y de las voces: cada grupo de persona-

jes ha sido dotado de una vocalidad y un acompañamiento específicos. Cuánta habilidad la del compositor, que demuestra su talento dramático lo mismo en una comedia como ésta como en una tragedia como *Peter Grimes*. Britten, en 1960, año del estreno de la obra, seguía siendo plenamente clásico, por definir de alguna manera su lenguaje plenamente diatónico, antes de sus experimentos de finales de la década. La transparencia del lenguaje se conjuga aquí con su talento teatral para conseguir una de sus obras mayores. Bastaría el tercer acto, con su hilarante parodia de Donizetti (genial trasposición de la acción dramática en música) para hacer de este *Sueño de una noche de verano* una obra maestra. Existía ya una versión discográfica, de 1966, dirigida por el propio compositor y con algunos de los cantantes que estrenaron la obra. No me atrevería a decir que la nueva versión la supera, pero los resultados no desmerecen en absoluto con la comparación. Primero, por el reparto reunido, encabezado por un ideal James Bowman, contrateno para quien Britten no es en absoluto desconocido, y que encarna un Oberon refinado y misterioso, sobrenatural (el compositor acertó al encargar a un contrateno el papel). Tytania es Lillian Watson, de la que no conviene perderse su escena del segundo acto. Del resto de los personajes merecen ser destacados Lysander (John Graham Hall), Demetrius (Henry Herford), Hermia (Della Jones) y Bottom (Donald Maxwell), que recrean sus papeles a plena satisfacción. Mención aparte para Richard Hickox, que dirige con inteligencia y elegancia la obra, extrayendo de la orquesta todos los matices que quiso el autor.

Por fortuna, sigue creciendo el interés por Britten y su óperas (veánse los comentarios al nuevo *Peter Grimes* en este mismo número de OPERA ACTUAL). Yo de usted no dejaría de escuchar esta inagotable comedia.

P. Galonce.

BRITTEN, Benjamin: *Arreglos de canciones populares con piano y guitarra. Canciones chinas. Canticle II (Abraham & Isaac).* Paul Esswood, contrateno; James Griffett, tenor; Judith Ridgway, piano; Timothy Walker, guitarra. MASTERS MCD 57. DDD.

Aunque el género de los arreglos de canciones populares no goza de muy buena fama, en ocasiones puede servir para revelar el talento no sólo del adaptador sino también de los intérpretes. Pasar una melodía popular, por definición una música no fijada, a un pentagrama para llevarlo ante un público convencional conlleva el riesgo cierto de crear un monstruo. Por fortuna, Britten era lo bastante inteligente como para no dejarse arrastrar por una falsa ingenuidad. Sus arreglos y armonizaciones pueden a veces estar lejos del modelo original, pero consiguen mantener el contenido de la pieza. Es lo que ocurre con las diversas canciones populares que recoge el CD, interpretadas con el suficiente distanciamiento que, por paradójico que parezca, las preserva del falseamiento.

En el recital, por otra parte, se incluyen obras totalmente originales de Britten: las canciones a partir de textos chinos y el *Canticle II*. Es sabida la fascinación del compositor por la música oriental, en especial la balinesa. Como en *La canción de la tierra*, Britten consigue un clima que nada tiene que ver con la fáciles escalas pentatónicas. Más bien se deja llevar por

el contenido de los poemas, con un uso de la guitarra (magnífico Timothy Walker) que va mucho más allá del mero acompañamiento. La otra pieza, el *Canticle II*, es una extensa «canción dramática», un dúo en el que se narra la historia del sacrificio de Isaac por Abraham. Su intensidad proviene de un cuidado diseño estructural, totalmente simétrico. Por si fuera poco, la combinación tenor-contratenor funciona a plena satisfacción. Hace décadas que Esswood canta, pero sigue siendo el mismo gran contratenor de siempre, y en el *Canticle* derrocha efusividad junto a James Griffett.

A las buenas notas interiores sólo les falta el texto de las canciones para redondear un CD totalmente aconsejable. **B. Soares**

DONIZETTI, Gaetano: *Rita, Il Pigmalióne, L'Olimpiade* (Scena e duetto), *La Bella Prigioniera* (Dos duets): Susanna Rigacci, Ugo Benelli, Romano Franceschetto, Paolo Pellegrini, Daniela Broganelli, Giuseppe Manini. Orchestra da Camera dell'Associazione In Canto. Director: Fabio Maestri. **BONGIOVANNI GB 2109/10-2. 2CD.**

Els donizettians més fidels estan de sort amb aquest album que reuneix en dos compactes a més de *Rita*, una breu òpera bufa, *Il Pigmalióne*, la primera òpera de Donizetti, un duet de *L'Olimpiade*, òpera de 1817 de la qual únicament s'ha trobat aquest duet i final dos duets sense orquestrar de *La Bella prigioniera*, dels quals no es coneix l'origen. L'interès dels dos compactes es evident, al marge de la interpretació, per la novetat de les dues últimes propostes, així com per *Il Pigmalióne*, de la qual només existia una

versió en viu de 1960 amb una qualitat de so molt fluixa. Totes les versions aquí comentades han estat enregistrades en viu recentment.

De *Rita*, l'òpera més popular de les aquí presentades, n'existeixen versions més reeixides com per exemple la de RCA de 1962, dirigida per Alberto Zedda. Tot i així, la que aquí dirigeix Fabio Maestri, és digna. La qualitat de l'orquestra és discreta, però és ben interpretada vocalment per Susanna Rigacci, una Rita vital de timbre agradable, Ugo Benelli, un Beppe que ja no es troba en el millor estat vocal, però que encara fa un bon paper amb professionalitat i Romano Franceschetto que completa el repartiment amb una notable interpretació del paper de Gasparo.

Il Pigmalióne és una obra que no arriba a tenir prou entitat per considerar-la com una òpera. És una *Scena lirica* de notable dificultat per al tenor, que s'ha d'enfrontar a cinc àries i un duet seguits, de les quals s'en surt amb brillantor Paolo Pelligrini.

Susanna Rigacci canta també el duet de *L'Olimpiade* al costat de Daniela Broganelli, més aviat discreta com Megacle.

A *La Bella prigioniera*, Rigacci, Pellegrini i Franceschetto, acaben per arrodonir amb una notable interpretació, les seves aparicions en aquest compacte, reservat únicament als donizettians ansiosos de noves fronteres. **M. Heilbron**

DUSAPIN, Pascal: *Medeamaterial*. Hilde Leiland. Orchestre de la Chapelle Royale. Collegium Vocale. Dir: Philippe Herreweghe. **HARMONIA MUNDI FRANCE HMC 905215. DDD?.**

El Teatro de la Moneda de

Bruselas de la era post-Mortier sigue siendo en verdad diferente. El 13 de marzo de 1992, completando programa con *Dido y Eneas*, se estrenó la ópera que nos ocupa. La primera particularidad descolante es que Pascal Dusapin, su autor, la compuso teniendo en mente una orquesta barroca con instrumentos antiguos, con su peculiar timbre y afinación. La encargada de traducir los pentagramas fue la Chapelle Royale. No existe, sin embargo, ninguna voluntad de recrear un ambiente sonoro barroco: toda la articulación orquestal se reduce a cambios de intensidad, pero todas las otras variables permanecen casi inalteradas a lo largo de la hora que dura la obra. De ahí proviene en buena parte el ambiente de crispada expectación. Por otra parte, la atención dramática está centrada en la figura de Medea. Dusapin «deconstruye» (la expresión es suya) el texto de Heiner Müller y dota a la protagonista con cinco voces. La descomposición de la frase llega hasta el extremo de que resulta imposible hablar ni siquiera de ritmo. Todo el juego musical está casi en exclusiva basado en la contraposición del papel cantado de Medea, los papeles hablados y el coro. En sentido estricto, no existe la acción, sólo una visión interior de los personajes. Con todo ello pueden hacerse una idea de la obra: estatismo, ausencia de alquier efectismo. También cierta monotonía, es cierto. En defensa de Dusapin cabe decir que hace justicia a la dramaturgia del texto, ya de por sí estático y contemplativo, en absoluto psicologista.

Para los muy curiosos o los fanáticos de la ópera contemporánea, este disco es sin duda de interés. Para los demás es necesario advertir que se trata

de una obra ardua. Pero no crean que exenta de interés. **B. Soares**

HÄNDEL, George Frideric: *Ottone, Re di Germania*. James Bowman, Claron McFadden, Jennifer Smith, Catherine Denley, Dominique Visse, Michael George. The King's Consort. Dir: Robert King. Hyperion CDA 66751/3 (3 CDs). DDD.

En ÒPERA ACTUAL 8 (véanse allí comentarios más extensos sobre las circunstancias del estreno de la obra) comentábamos la grabación de esta misma ópera con la dirección de Nicholas McGegan (Harmonia Mundi), trabajo que nos pareció un tanto superficial y sin garra. Pues bien, a los pocos meses aparece un nuevo registro de esta infrecuente obra händeliana, esta vez en Hyperion y con dirección de Robert King, con resultados más que satisfactorios. El jovencísimo director británico no sólo ha conseguido reunir un reparto más entonado y equilibrado, sino que además ha infundido más vida a su interpretación, que luce muchas de las cualidades que le faltan a la de McGegan: soltura, elegante fraseo, brillo instrumental (sutilísimo el King's Consort) y sobre todo una mayor sabiduría vocal; no sólo los mimbres son de mayor calidad, sino que además están mejor trenzados.

Para empezar, el contratenor James Bowman, como Ottone, sigue mostrando toda su clase, uniéndose a un timbre bello una enorme inteligencia y una no menos grande potencia interpretativa. Muy apreciables las arias más íntimas (aquéllas en las que también destacara Senesino, el intérprete del papel titular en el estreno), pero su coloratura no es de despreciar. Prácticamente retirado René

Jacobs, Bowman es quizá el mejor contratenor en activo. Siguiendo con los hombres del reparto, el también contratenor Dominique Visse, a pesar de su peculiarísima vocalidad (¿o precisamente por ella?) y su timbre un tanto añinado compone un sensible Adalberto. El bajo Michael George es Emireno, también con notables prestaciones en sus tres arias. Con las mujeres siguen los aciertos y cumplen más que satisfactoriamente. Claron McFadden (Teofane) no ha alcanzado quizá la plena madurez vocal, pero sí el buen gusto y se muestra conmovedora. Jennifer Smith (Gismonda) y Catherine Denley (Mattilda) sí que han llegado a la madurez vocal, que les sirve aquí para lograr dos destacables interpretaciones.

No queda más que recomendar este *Ottone* a los händelianos (que alguno habrá), con el que Robert King confirma nuestras sospechas: pocos dirigen así de bien Händel hoy en día.

P. Galonce



HÄNDEL, George Frideric: *Semele*. Kathleen Battle, Marilyn Horne, Samuel Ramey, John Aler, Michael Chance, Sylvia McNair. Ambrosian Opera Chorus. English Chamber Orchestra. Dir: John Nelson. DG 435 782-2 (3 CDs). DDD.

Bien sea una ópera o un oratorio (probablemente ambas

cosas a la vez), *Semele* (1744) es una de las obras más conseguidas de su autor, quien la compuso cuando su carrera como compositor de óperas parecía terminada. Händel se sintió a gusto con un libreto (no pensado para él) que subraya el carácter sensual de la protagonista, amante de Júpiter, para quien compuso arias tan seductoras que casi olvidamos la intención supuestamente moralizadora de la obra.

Y, sin embargo, ese goce sensual es lo que echamos en falta en la encarnación de Semele en este registro, Kathleen Battle, más autocomplaciente que seductora, por no mencionar que su estilo no es precisamente el indicado. Ciertamente su voz no carece de belleza, pero su registro grave carece de consistencia (y su papel lo requiere) y muestra un exceso de vibrato que afecta a la claridad de la articulación y emisión de adornos; todo se complica con una perpetua tendencia al legato. Los amantes de un ucrónico buen cantar gozarán, no lo dudo, con la exhibición de Battle, pero sus resultados son todo menos idiomáticos. En el reparto encontramos otros nombres ilustres. Marilyn Horne muestra su clase superior de intérprete, a pesar de los problemas obvios de una cantante al final de su carrera (perceptible falta de fiato en algunos momentos); Samuel Ramey (éste, sí, en plenitud de facultades) luce su generoso instrumento en dos papeles que no ofrecen ninguna dificultad. El ardoroso Júpiter está a cargo del tenor John Aler, más cercano a un estilo apropiado que Battle, pero de registro agudo y coloratura problemáticos. Los más acertados son quizá el contratenor (¡necesaria puesta al día!) Michael Chance, de buena escuela inglesa, y la soprano

Sylvia McNair. Todos parecen desfallecer en los recitativos, a veces de pasmosa monotonía (la realización del continuo carece de toda fantasía y sentido dramático). Al frente de la ECO, John Nelson, que ha aligerado los *tempi* rápidos para acercarse a un estilo que hoy en día se reclama en Händel, pero ha sido como ponerle patines a un elefante: más precipitación que agilidad (véanse los coros de la escena 1 del acto I).

Gardiner (Erato) sigue siendo la versión preferible de esta obra. Para melómanos *de toda la vida* ésta puede ser recomendable. Pero no se empachen con Battle.

P. Galonce

HEISE, Peter: *Drot og Mask* (Rey y mariscal). Poul Elming, Bent Norup, Eva Johansson, Kurt Westi, Christian Christiansen. The Danish National Radio Choir. The Danish National Radio Symphony Orchestra. Director: Michael Schonwandt CHANDOS CHAN 9143-5. 3CD. DDD. 1993.

El compositor danés Peter Heise (1830-1879) sigue siendo un desconocido para la mayoría de los aficionados a la ópera de nuestras latitudes. Sin embargo, esta es ya la segunda versión de *Drot og Mask* (1878), la ópera que se considera como la obra maestra de un compositor que al final de su carrera dió un paso definitivo abandonando el *singspiel* de influencia germánica para componer una ópera trágica en la que no es difícil rastrear las influencias de Weber y Marschner. El resultado fue una ópera basada en uno de los pasajes dramáticos de la historia medieval danesa, el asesinato del rey Erik V y que a pesar del eclecticismo de sus influencias tiene, además de pasajes de una extraordinaria

belleza, sobre todo una gran unidad dramática a la altura de las obras de contemporáneos más famosos que Heise.

La versión cuenta con algunos de los cantantes daneses más importantes de nuestra generación: nombres como el de Poul Elming, Bent Norup o Eva Johansson habituales de los últimos repartos del Festival de Bayreuth.

La dirección de orquesta de Michael Schonwandt, un nombre también en alza, sacrifica en algunas ocasiones sonoridades más espectaculares para mantener el *pathos* que domina toda la obra. Su versión es constantemente tensa, sin demasiadas concesiones al lirismo. Mantiene en casi todos los casos un adecuado equilibrio entre las voces y la orquesta, aunque esta última llega a tapar en alguna ocasión al más que correcto pero no brillante coro de la Radio Nacional Danesa. Poul Elming es un Rey Erik de canto decidido, al que le cuesta encontrar en alguna ocasión el camino hacia el agudo, y de limitada expresividad pero que defiende notablemente un difícil rol de tenor. Bent Norup presenta algunas desigualdades entre los diversos registros, y no es un bajo profundo, aunque resulta muy adecuado a un parte que tiene exigencias vocales pero muchas más en el aspecto dramático, donde Norup puede lucir todas sus buenas cualidades de actor. Eva Johansson canta la parte relativamente breve de Ingeborg con expresividad y brillantez. El único intérprete deficiente del reparto es el tenor Kurt Westi; sin embargo, su papel no llega a tener un peso decisivo en la ópera.

Para cualquier amante del romanticismo ansioso de nuevas experiencias, una ópera de obligada audición. M. Heilbron

JANÁČEK, Leos: *Jenufa*. Gabriela Benacková, Nadezda Kniplová, Vladimír Krejčík, Vilém Přibyl. Cor i Orquestra de L'Opera Janáček de Brno. Director: Frantisek Jílek. SUPRAPHON 10 2751-2 (2 CDs). AAd. 1992 (1977-78).

La poca presència de les òperes de Janacek al Liceu fa que part del públic no tingui consciència de la importància cabdal del txec en el panorama líric del primer quart de segle del segle XX. Les funcions de *Jenufa* fa uns anys van ser una revelació per a molts. Aquesta reedició d'una gravació txeca a finals del 70 ens torna a posar en contacte amb aquesta obra mestra de gènesi complicada (el compositor en destruï el autògraf) que durà uns deu anys fins a l'estrena a Brno el 1904. L'edició, el 1908, de la partitura vocal, comportà algunes revisions i l'estrena tardana a Praga (1916), una reorquestració per part de Kovarovic, que ha estat la versió coneguda normalment i és la del present enregistrament. A més, el títol original de l'òpera no és *Jenufa* sinó *Její Pastorkyná* («La seva fillastra»), títol que implica un equilibri de portagonisme entre *Jenufa* i Kostelnická. Aquest transcendental paper és interpretat aquí amb correcció però acusat desgast vocal per Nadezda Kniplová. El seu gran moment del segon acte, abans de matar el fill de *Jenufa*, no té la intensitat que va aconseguir al Liceu Leonie Rysanek i que és captat a l'enregistrament en directe de la casa BIS. La *Jenufa* en els dos casos es Gabriela Benacková, però és aquesta primera incursió discogràfica en paper on es mostra més radiant de veu, innocent en els dos primers actes, emotiva en la seva pregaria i comprensiva en el seu perdó final. La seva prestació

és el més destacat de la versió, perquè els dos tenors, Vilém Pribyl com a Laca i Vladimír Krejčík com a Steva són correctes sense més. La direcció de Frantisek Jílek demostra el seu gran coneixement de l'obra de Janáček, però l'orquestra i el so no tene la qualitat i el refinament de la Filharmònica de Viena i els enginyers de DECCA en la versió de Mackerras. Aquesta és la primera opció ja que tria la versió de 1908, afegint la llavors suprimida ària de Kostelnická del primer acte i, com a apèndix, el final de Kovarevic i l'obertura *Gelosia*, pensada inicialment per a l'òpera, però d'ús mai no sancionat per l'autor. La versió de BIS és un testimoni de l'art incommensurable de la Rysanek, mentre que en aquest registre que hem comentat és destacable per la Benacková i l'afinitat amb l'estil de la direcció. **X. Cester**

JANÁČEK, Leos: *Katya Kabanova*. Drahomira Tikalová, Benő Blachút, Bohumír Vich, Ivana Mixová, Ludmilla Komancová. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de Praga. Dir: Jaroslav Krombholc. SUPRAPHON 108016-2 612 (2 CDs). AAD.

Para una persona que no disponga de ninguna grabación de *Katya Kabanova*, lo más sensato es recomendarle como primera alternativa la versión dirigida por Charles Mackerras. La calidad de sonido es muy superior, incluye, en su lugar, los dos pequeños interludios previstos para los cambios de decorado en los tres actos, la dirección es mucho más imaginativa y matizada y cuenta con la suntuosa Filharmónica de Viena. Además, en el reparto están Elisabeth Söderström, que hace una auténtica creación del personaje protagonista, y la excelente Nadezda Kniplová, tan te-

rrorífica en la *Kabanikha* como en la *Kostelnická* de *Jenufa*, grabada también bajo la dirección de Mackerras.

En la versión de Supraphon, grabada en 1962, Jaroslav Krombholc realiza una lectura muy directa, pero algo gris, sin los matices que obtiene Mackerras, sobre todo por la prestación de la orquesta checa, muy inferior a la Filharmónica de Viena. La soprano checa Drahomi-

ra Tikalová es una gran Katya, plenamente convincente por la intensidad dramática que consigue, pero menos interesante que la Söderström, capaz de recrear más adecuadamente la evolución del personaje hasta el suicidio final. Tikalová es más pasional, pero más plana, sobre todo comparada con la ternura y la limpieza que consigue la soprano sueca en los dúos de amor y en los monólogos. Del



UNA BELLA RECREACION

MERULA, Tarquinio: *Arie e Capricci a voce sola con basso continuo*. Venecia, 1633, 1638. Montserrat Figueras, soprano; J.-P. Canihac, corneta; Ton Koopman, clavicémbalo; A. Lawrence-King, arpa; R. Lislevand, guitarra barroca y tiorba; L. Duftschmid, violone; J. Savall, viola da gamba. ASTREÉ AUVIDIS E 8503. DDD.

La obra vocal de Tarquinio Merula (c. 1595 - 1665) forma una especie de puente entre la generación que dio origen al nuevo estilo concertado, la de Caccini y Monteverdi, basado en el recitativo, y la de mediados del siglo XVII, que dio un paso decidido hacia el bel canto y la primacia del aria. Esta generación, de la que también forman parte Luigi Rossi o Francesco Cavalli, dio el impul-

so definitivo al nuevo estilo y asentó la ópera, tanto en Venecia como en Roma. Todas, menos una, las piezas que recoge este CD aparecieron en 1638, el mismo año que lo hizo el VIII libro de madrigales de Monteverdi. Pero en Merula la separación del género madrigalesco es ya definitiva, en gran parte debido a la elección de textos estróficos, que condicionan el ritmo (Merula se muestra especialmente afecto al *basso ostinato*), en parte porque se ha abandonado la vieja idea de sujeción de la música al texto, aunque no hemos entrado aquí todavía en la neta separación entre aria y recitativo.

Creo que difícilmente hubieran podido encontrarse mejores intérpretes que los de este CD para esta música, quienes han demostrado una fidelidad ejemplar hacia este período, puente entre dos mundos. Montserrat Figueras expone con total conocimiento de causa los pentagramas, y el recital bien puede tomarse como una lección de estilo, discretamente ornamentado (trinos, *smorzandi*, *sfumature*, uso de la *mesa di voce*), plena de buen gusto. El acompañamiento, igualmente idiomático, resulta no menos imaginativo, destacando la corneta de Jean-Pierre Canihac, capaz de mil y una filigranas. **P. Galonce**

resto de intérpretes, conviene destacar el sensacional Boris que canta el tenor Benő Blac-hút, superior al grabado por Peter Dvorský en la versión Decca. **J. Pérez Senz**

MONK, Meredith: *Atlas*. Meredith Monk Ensemble. Dir: Wayne Harkin. ECM NEW SERIES 437 773-2 (2 CDs). DDD?

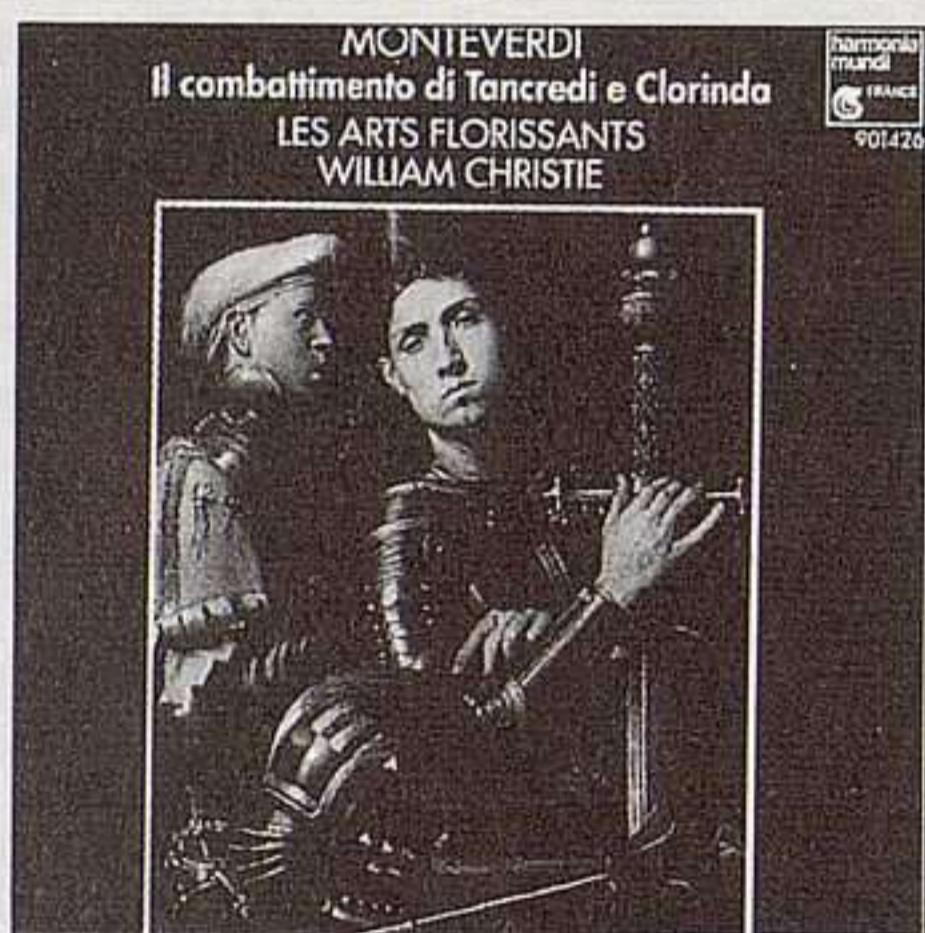
Sólo una compañía independiente como ECM puede permitirse el lujo de editar una ópera contemporánea que a bien seguro provocará el interés de unos pocos. Desde luego, ECM no funciona con estrictos criterios de rentabilidad económica, lo cual es muy de agradecer. *Atlas* es una ópera minimalista, aunque su autora, Meredith Monk, rechaza esta clasificación

y es resultado de un encargo de la Houston Grand Opera, donde fue estrenada en 1991. El modelo más o menos próximo podría ser *Einstein on the Beach*, de Glass, no sólo por su estética musical minimalista, sino también por su concepción escénica integradora (lo que se conoce como *performance*) y su filosofía, porque si Glass está en deuda con las religiones orientales, Monk ha basado su libreto (aunque de hecho apenas haya un texto que cantar: dominan las vocalizaciones sobre un simple sonido) en los escritos de la exploradora y estudiosa budista Alexandra David-Néel. La trama de la obra intenta hacer de la exploración del mundo exterior una metáfora del viaje interior que sufre la protagonista.

Monk, no obstante, se aparta

bastante del gigantismo que domina la referida ópera de Glass, no sólo por la menor duración, sino también por el uso de modestas sonoridades, conseguidas a partir de un pequeño conjunto, y de una mayor imaginación en las voces. En esto, si me permiten de nuevo una referencia, un ejemplo cercano podría ser *Asdrúbbila*, de Carles Santos; en alguno momentos la afinidad es notable. El conjunto puede resultar un tanto lánguido, con su insistente uso de diatonismos sin fin, pero no faltan en absoluto los bellos momentos. Se echa en falta, desde luego, la escena, complemento aquí indispensable de la música.

Como es norma en ECM, el sonido y la presentación de los dos CDs resultan irreprochables. **B. Soares**



CHRISTIE CELEBRA EL AÑO MONTEVERDI

MONTEVERDI, Claudio: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* y otros madrigales. Les Arts Florissants. Dir: William Christie. HARMONIA MUNDI FRANCE HMC 901426. DDD?. 1993.

La particular aportación de William Christie al año Monteverdi que se acaba ha sido este CD que recoge algunos de los más bellos madrigales que el

gran cremonés publicara cuando ya se encontraba en Venecia. Y entre ellos, *Il Combattimento*, que cuenta ya con una importante discografía.

Que Christie era un gran monteverdiano ya lo sabíamos; pero esta inteligente y refinada interpretación es otra vuelta de tuerca, su logro máximo hasta ahora en este campo. Christie lo tiene todo para hacer de su lectura de estas obras algo memorable: gran inteligencia vocal, sentido teatral y una elegante musicalidad que supera cualquier engolamiento de estilo. En especial, la perfecta comunión entre palabra y música (el ideal de Monteverdi) que es una de las constantes de Christie, llega aquí a instantes de pura emoción. Por todo ello, y gracias a un conjunto y unos cantantes a los que sólo es posible alabar, el director norteamericano consigue la que es sin duda mejor lectura del *Combattimento* en disco, en la que se tratan con minucia los diferen-

tes climas que encierra la obra, que pasa del ardor de la batalla a la muerte final de Clorinda con todos los medios de que Monteverdi era capaz en su época del *stilo concitato*. Gran trabajo el del bajo Nicolas Rivencq, quien como narrador cumple a entera satisfacción.

No menos intensa resulta la interpretación de los otros madrigales, obras de mirífica belleza y que en manos de Christie se convierten en pequeños paraísos musicales: la atmósfera que se respira en todos está entre el cielo y la tierra y Christie subraya ese lado irreal pero al mismo tiempo expresivo a través de un canto exquisito. De todos, *Zeffiro torna* se merece una mención aparte por la exquisita prestación de instrumentistas y cantantes (perfectos Mark Padmore y Jean-Paul Fouchécourt).

Gran regalo de cumpleaños para Monteverdi éste que Christie y su banda nos ofrecen. **P. Galonce**



MOZART, Wolfgang Amadeus: *Così fan tutte*. Lisa della Casa, Christa Ludwig, Anton Dermota, Erich Kunz, Paul Schöffler, Emmy Loose. Cor de l'Opera de Viena. Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Karl Böhm. DECCA 417.185.2 (2 CD)

Els anys entorn del bicentenari mozartian (1756-1956) van donar un fort impuls als enregistraments discogràfics de qualitat de les millors obres del compositor. Foren els anys dels magnífics àlbums en LP, luxosament il·lustrats i comentats, i fets amb el bo i millor que hi havia a l'època pel que fa al repartiment. A aquest món pertany aquest *Così fan tutte* del 1955, dirigit per Karl Böhm amb la seva mà mestra, que fa lluir les subtileses de la instrumentació mozartiana com gairebé ningú en el seu temps. L'equip vocal era el que hom podia trobar a l'Opera de Viena en aquells anys: Lisa della Casa, una Fiordiligi de luxe, amb la seva veu tersa per a la qual no sembla haver-hi, en aquest moment, cap dificultat en cap punt del registre. Christa Ludwig, és una luxosa Dorabella, i és llàstima que el prurit d'encabir tota l'òpera en només dos discs li impedís cantar la seva segona ària «E amore un ladroncello». En general la versió talla també les àries menys freqüents i abreuja recitatius. En el paper de Ferrando

cal gaudir de la mestria d'Anton Dermota -de veu tendra i palpitant en «Una aura amorosa»-, i pel que fa a la resta, tots estan ben centrats en llur paper. L'Orquestra Filharmònica de Viena sona una mica àcida en l'obertura, però cal atribuir-ho potser a l'antiguitat del registre; en tot cas, la direcció de Böhm, intimista i recollida, és una meravella. **R. Alier**

PONCHIELLI, Amilcare: *La Gioconda*: Anita Cerquetti, Mario del Monaco, Ettore Bastianini, Giulietta Simionato, Cesare Siepi, Franca Sacchi. Orquestra y coro del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Gianandrea Gavazzeni. DECCA 433 770-2 (1958, 1993) 2CD.

Amilcare Ponchielli es uno de los compositores que siempre verán asociado su nombre a un solo título: *La Gioconda*, una ópera que desde 1876, la fecha de su estreno, se ha mantenido en el repertorio. DECCA acaba de reeditar una de las versiones clásicas de la obra, la dirigida por Gianandrea Gavazzeni en 1957 y que se encuentra entre las más brillantes de la ópera.

La protagonista de la grabación, Anita Cerquetti, no alcanza la fascinación que ejerce la interpretación de Maria Callas, en el registro de COLUMBIA de dos años después. Sin embargo, la suya es, por otros motivos, una *Gioconda* de referencia. Se trata de una voz de auténtica soprano dramática que saca el mejor partido del registro grave del papel. Su «Suicidio» es arrebatador por la fuerza que imprime al pasaje. Bastante inferior es el trabajo de Mario del Monaco que no se encuentra en absoluto cómodo en su papel Enzo Grimaldo. «Cielo e mar» carece aquí del *legato* adecuado y re-

sulta forzado en el agudo, aunque en el resto del papel consigue un resultado algo mejor. Más adecuado es Ettore Bastianini para el rol de Barnaba, que canta con su voz pastosa y genuinamente baritonal que le sienta a la perfección al personaje. Giulietta Simionato interpreta una Laura Adorno de voz homogénea y acento elegante, quizás algo menos matizada que la de Fiorenza Cossotto en la versión de COLUMBIA.

La batuta de Gavazzeni reúne dramatismo y rigor rítmico en una dirección que es decididamente la más interesante entre las anteriores a 1960. **F. Sans Rivière**

PUCCINI, G: *La fanciulla del West*: Magda Olivero, Daniele Barioni, Gian Giacomo Guelfi. Orquestra i cor del Teatro La Fenice de Venècia. Olivero de Fabritius. MYTO 2MCD 933.83 (2 CDs). Enregistrament (en viu): 1967. Edició en CD: 1993.

Encara que dos nous enregistraments d'aquesta òpera han vingut a engruixir recentment el número de versions disponibles en CD de *La Fanciulla del West*, ni el de la de SONY ni el de RCA no aconsegueixen un nivell gaire positiu. En aquest, com en altres casos, cal recórrer a versions més antigues per tal de trobar enregistraments que facin justícia a l'òpera. Tal és el cas d'aquest CD que recupera una versió en viu de La Fenice de Venècia. La direcció d'Oliviero de Fabritius tendeix a la ralentització dels *tempi*, ja des del preludi de l'òpera, aconseguint, en general, un efecte dramàtic major. Totes les escenes de caràcter costumista són dirigides amb una atenció especial, preservant sempre l'abundant teatre puccinià que es troba en aquesta òpera.

Magda Olivero, heroïna verista per excel·lència, canta una Minnie amb un resultat global notable. No obstant, algunes de les seves notes sonen un xic forçades tot i que no arriben a entelar una interpretació que ja ha obtingut el valor de mite. Per tal de mantenir-lo, hi ha un *bonus* d'àries veristes (Padua, 1971).

Daniele Barioni és un magnífic Dick Johnson. La veu és brillant, heroïca i d'accent plenament verista, solventa sense problemes l'escull difícil d'«Or son sei mesi» i canta amb elegància el «Ch'ella mi creda libero e lontano». Un Dick Johnson de vertadera referència.

El de Gian Giacomo Guelfi és un Rance magistral que té una veu de timbre bonic i de registre central ampli, sonor i rotund per a emprendre les frases amples del primer acte.

En general, tots els comprimaris fan un treball ben fet. De tot el que hem dit, afegint-li que la qualitat de so és força bona, se'n dedueix que aquesta és una versió excel·lent de l'obra. Recomanable per a tots els aficionats a l'òpera, i d'adquisició obligada per als puccinians que enyorin «aquelles veus».

M. Heilbron



PUCCINI, Giacomo: Turandot. Inge Borkh, Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Nicola Zaccaria, Fernando Corena, Mario Carlin, Renato Ercolani. Direc-

tor: Alberto Erede. DECCA 433 761-2. (1959). ADD. 1993.

La presente versió de *Turandot* no es encuentra quizás entre las mejores de la obra póstuma de Puccini, pero en cualquier caso presenta un reparto y una dirección sin fisuras, con aciertos y sin ningún error de calibre que permita valorarla negativamente.

La de Alberto Erede es una dirección acertada que quizás no explora una partitura riquísima hasta sus últimas consecuencias como lo harían más adelante Zubin Mehta o Karajan. Sin embargo, los *tempi* son coherentes, el esfuerzo por dar cohesión al coro y por subrallar algunos matices, encomiable. Probablemente entre las más interesantes direcciones anteriores al 1960.

Inge Borkh obtuvo en su día una gran fama como intérprete del papel protagonista. La grabación no parece justificar tanto entusiasmo. La suya es una notable interpretación del personaje de Turandot pero no llega a alcanzar la solidez vocal de Birgit Nilsson y no tiene una pronunciación impecable del italiano. Sin embargo, hace un esfuerzo por dotar a la princesa de una dosis lírica mayor de la que nos tienen acostumbrados otras intérpretes y sobrepasa sin problemas el difícil escollo de *In questa reggia*. Una Turandot que no decepcionará a aquellos que se enfrenten al disco sin prejuicios, pero que puede parecer algo insuficiente a los mitómanos. A su lado Mario del Monaco compone una brillantísimo Calaf de poderosos medios, sin demasiados excesos interpretativos, con cierta preocupación por los matices, que no permite realizar críticas en este sentido. La Liù de Renata Tebaldi es el ejemplo paradigmático del canto lírico pero no

pálido del que debe hacer gala la soprano que canta este papel. La suya es una de las mejores Liù de la discografía. El Timur de Nicola Zaccaria es correcto y las Tres Máscaras son interpretadas con mesurada comicidad y vivacidad por Fernando Corena, Mario Carlin y Renato Ercolani, muy por encima de lo que cabría esperar *a priori* de ellos. Más que notable el coro de la Accademia di Santa Cecilia, en aquel entonces en su mejor nivel artístico. **M. Heilbron**

RAVEL, Maurice: Mélodies. Bernard Kruysen, baríton. Noel Lee, piano. AUDIVIS VALOIS V4700. ADD? 1993 (1972).

Aquesta reedició d'un enregistrament del 1972 pot passar injustament desapercibuda. Les cançons no són precisament l'aspecte més conegut de l'autor del *Bolero*, i si hi afegim la curta durada del compacte (42 minuts) i que els intèrprets no són populars, sembla que ja tot estigui dat i beneït. Doncs no. Per a començar, Valois ens ofereix textos i comentaris en castellà, *rara avis* en els temps que corren. El programa i la qualitat de les versions fan la resta. Les *Histories Naturelles* van de la ironia de «Le Paon», «Le Cygne» o «La Pintade» a l'afirmació de «Le Martin-pêcheur», en un estil mig recitat que segueix la prosa de Jules Renard i en un piano que evoca les característiques de cada animal (excel·lent Lee). A *Un grand sommeil noir*, Kruysen no té la veu prou fosca, però sap captar bé el caràcter obsessiu de la peça, mentre que a *Ronsard à son ame* predomina la gran simplicitat de la línia vocal i de l'acompanyament. Les *Cinq mélodies populaires grècques* és on Kruysen mostra més les seves limitacions vocals, però hi ha

una caracterització perfecta de cada cançó, sobretot en la joiosa «Tout gai!». Tampoc encertades del tot les *Deux mélodies hébraïques*, sense el to atàvic que tan bé va saber reinventar Ravel. El to del recital arriba al

seu màxim de qualitat a *Sainte*, ideal en la seva simplicitat, i a *Don Quichotte à Dulcinée* (quina unció a la «Chanson épique»!). En resum, un disc molt aconsellable.

X. Cester

ROSSINI, Gioacchino: *Il barbiere di Siviglia*. Aldo Protti, Renata Scotto, Alfredo Kraus, Carlo Badioli, Enrico Campi, Anna di Stasio, Mariano Caruso. Orq. y coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Dir.: Vincen-



CENERENTOLA ES VESTEIX DE GALA

ROSSINI, Gioacchino: *La Cenerentola*. Cecilia Bartoli, William Matteuzzi, Enzo Dara, Alessandro Corbelli, Michele Pertusi, Fernanda Costa, Gloria Banditelli. Orquestra i Cor del Teatro Comunale di Bologna. Dir.: Riccardo Chailly. DECCA 436.902-2 (2 CD)

Des que Conxita Supervía va ressuscitar el cant rossinià amb les seves primeres actuacions com a mezzo-soprano de coloratura, han estat diverses les cantants que han excel·lit en aquest gènere i que han tingut prou personalitat per aconseguir que una entitat discogràfica els dediqués un enregistrament del paper estel·lar de *La Cenerentola* de Rossini, més brillant encara que el de Rosina del *Barbiere*. Després de Marina de Gabarain, Giulietta Simionato, Teresa Berganza, Lucia Valentini i Agnes Baltsa, entre altres, arriba ara al pòdium estel·lar la jove mezzo-soprano italiana Cecilia Bartoli (que el 1991 va debutar al Liceu en el

Barbiere) i que ha demostrat un refinament vocal i una agilitat realment remarcables a més d'un sentit de l'estil belcantista que difícilment es pot atènyer a la seva edat encara juvenil sinó es parteix ja d'uns dots extraordinaris. Dots que queden ben palesos en aquest enregistrament luxós que dirigeix Riccardo Chailly i que reforça l'actual panorama discogràfic rossinià. La qualitat interpretativa de la Bartoli queda en tot moment establerta, i en alguns moments fa una esplèndida impressió («Una volta c'era un re», per exemple). En altres moments, entre els quals el cèlebre rondò final, sembla contagiar-se d'un cert neguit sens dubte imprès a l'enregistrament per Riccardo Chailly. I aquest és el major defecte -si es pot dir així- d'aquest enregistrament: la preocupació excessivament rígida per fer meravelles, tant vocals com interpretatives, tan de l'orquestra al ple com de cada solista instrumental i sobretot, i aquí si que «es passen», del baix continu que formen el piano-forte, un violoncel i un contrabaix. Reconstruir un baix continu per a una obra del 1817, si l'Istituto Rossiniano de Pesaro ho troba bé (ningú no explica criteris musicològics d'aquest enregistrament) ho acceptarem, però ho trobo fora d'osques. El resultat és un enregistrament francament bo però tens, gairebé crispat (duo «Zitto, zitto, piano, piano»); Chailly no vol que li puguin criticar els temps i el so de l'orquestra, que és francament

bo, però al seu enregistrament rossinià li manca una mica d'alegria, una mica de mediterraneïtat. Això sí, elegant ho és, i la qualitat de la direcció és innegable.

Són objeccions, fixin-se bé, que no detreuen cap mèrit al conjunt; ben al contrari, crec que tenim al davant una versió francament interessant d'una de les millors obres de Rossini i amb intèrprets de nivell digne, com William Matteuzzi, que llueix els seus pinyols discogràfics afegint Res sobreaguts a la seva ària del segon acte. També Alessandro Corbelli fa un bon Dandini, encara que li manca l'embranchida còmica que tenia, per exemple, Sesto Bruscantini en els seus bons temps. Enzo Dara és un bon Magnifico i canta amb agilitat i gràcia, però és massa bona persona -em consta- per donar al personatge els ribets claríssims de maldat que li imposa el text (la forma de tractar Cenerentola, per exemple, en el quintet, és «benigna»). Michele Pertusi fa un bon Alidoro i es llueix bé en la seva única ària, l'autèntica (i a mi que m'agradava «Vasto teatro è il mondo», encara que sigui de Luca Agolini!). Les dues «germanes lletges» canten força bé, especialment Fernanda Costa, que té una veu força atractiva i potser algun dia farà el rol principal. Bé el cor i força graciós l'article de William Weaver que acompanya el llibret (en anglès, francès i alemany).

R. Alier

zo Bellezza. GOLDEN AGE OF OPERA GAO 137/8.

Esta versión en directo de un *Barbiere* protagonizado por, entre otros, un jovencísimo Alfredo Kraus en los inicios de su carrera (1958) y una no menos jovencísima Renata Scotto en plena posesión ya de sus extraordinarios recursos interpretativos y vocales, sería una interesantísima grabación si se hubiese llevado a cabo con mejores medios técnicos o en un estudio. Desgraciadamente, no sólo se registran las voces y la orquesta sino todos los ruidos que pueden producirse en un teatro, y muy especialmente casi todas las primeras palabras de cada frase, escrupulosamente dichas por el apuntador (no mencionado en el reparto, *ahimè!*), de tal modo que la grabación es muy recomendable para quienes deseen dedicarse a tan interesante profesión. Como suele ocurrir en este tipo de grabaciones, parece que nos vamos acostumbrando a la barahúnda escénica, cada vez más atraídos por la parte vocal. Por otra parte, hay momentos en que parece que se oyen volar aviones fuera de la sala. Kraus se halla en una forma vocal admirable y canta con elegancia, potencia y precisión, y lo mismo puede decirse o más de Renata Scotto, que sin embargo se entretiene un pelín en los *tempi* y añade ornamentaciones innecesarias a la línea de canto. Aldo Protti no tuvo nunca el refinamiento adecuado para un papel rossiniano; su Figaro es digno, aunque su «Largo al factotum» no tiene la brillantez que debiera. Carlo Badioli como Bartolo se entretiene haciendo todas las monerías de la vieja escuela de lo que se consideraba *bufa* en su tiempo, pero la voz es buena y cuando canta su aria (sumamente cortada) lo

hace con dignidad; al fin y al cabo su modo de interpretar tiene un interés histórico. Enrico Campi hace un Basilio pasable, pero se lleva una bronca mezclada con aplausos después de «La calunnia». Anna di Stasio es una Berta eficaz y de bonita voz, pero su aria coincide con el vuelo de varios «aviones»(?). La orquesta suena como si tocara en el piso de abajo, bajo la batuta bastante eficaz de Vincenzo Bellezza.

En conjunto, una grabación sólo apta para coleccionistas de voces; los defectos de grabación, apuntador incluido, hacen que la audición sea incómoda.

Roger Alier

VIVA ROSSINI. Enregistraments històrics d'òperes de Rossini. Amb Tita Ruffo, Dino Borgioli, John McCormack, Mario Sammarco, Luisa Tetrazzini, Adamo Didur, Maria Barrientos, Riccardo Stracciari, Giuseppina Huguet, Fernando De Lucia, Antonio Pini-Corsi, Arcangelo Rossi, Conchita Supervia, Lina Paggiughi, Giovanni Martinelli, Giuseppe De Luca, José Mardones, Alexander Sved, André D'Arkor, Francesco Tamagno, Ezio Pinza, Anna Turchetti, Ebe Stignani, Celestina Boninsegna, Enrico Caruso i Florence Austral. Àries, duos i tríos del *Barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Guillaume Tell*, *Mosè*, *Semiramide* i *Stabat Mater*. Orquestres i pianistes diversos. TESTAMENT - SBT 1008 1 CD.

Una immersió en la forma com es cantava Rossini a principi de segle i amb alguns intèrprets més recents que ja van posar les bases de la recuperació belcantista (tals com Conchita Supervia i més tard Ebe Stignani) és un disc imprescindible per qui vulgui realment conèixer l'evolució del cant en la primera meitat del segle.

Sentim els «embelliments» de Dino Borgioli i de Fernando De Lucia en el paper d'Almaviva, cantats, d'altra banda, amb una veu de més que notable bellesa i refinament, i també els afegits per «millorar» la comicitat rossiniana (tan deficient, com és sabut) fets per alguns barítons i baixos bufes (com Adamo Didur, amb poca gràcia o el penós Arcangelo Rossi, llindant ja amb la cretinitat); el disc inclou també els reflets, força ben fets, això sí, però que falsegen la música rossiniana, de les sopranos lleugeres (com Luisa Tetrazzini, o la catalana Maria Barrientos) que feien tota mena de «moneries» per atraure una clientela per a la qual Rossini no era gran cosa més que un *bon vivant* degustador de canalons que havia escrit el *Barbiere* com una obra per a passar l'estona, esperant els drames més forts del verdianisme tardà i del verisme. Molt notables per diferents raons les peces de la Supervia (la primera mezzo-soprano rossiniana del nostre segle) i de Josefina Huguet (la primera soprano catalana que va fer una bona carrera discogràfica fora de Catalunya, és clar). Interessant històricament la forma veristoide com canta, «passant» totalment dels temps, l'«Asile héréditaire» el tenor André D'Arkor, en un registre del 1930, i curiós el «Corriam!», pobre en l'afinació i ja força envellit del «pre-històric» Francesco Tamagno en un de l'any 1903. Ben atractiu resulta el «Cujus animam» del *Stabat Mater* per Enrico Caruso (del 1913), una magnífica mostra de la categoria vocal del tenor napolità, tot i el sobreagut dubtós amb què ens obsequia cap al final de la peça.

Un disc d'un gran interès, malgrat el seu caràcter irregular.

Roger Alier



STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Michaels Reise. Versión para una trompeta, 9 instrumentistas y un regidor de sonido.* Markus Stockhausen, trompeta. ECM NEW SERIES 437 188-2. DDD.

El incombustible Stockhausen lleva años empeñado en sacar adelante un grandioso proyecto, un ciclo de siete óperas llamado *Licht*, una de cuyas partes es *Donnerstag*, estrenada en la Scala de Milán en 1981. *Michaels Reise* («El viaje de Miguel») no es sino el segundo acto de esta ópera. Su duración se acerca a los 50 minutos, con lo que pueden hacerse una idea de las dimensiones totales del proyecto. De hecho, la versión que se presenta en este disco es una especie de reducción de la original para orquesta, sustituida aquí por el sintetizador y que ha servido de hecho para presentar la obra en su conjunto en diversas giras, como la que llevó al compositor a Sevilla el año pasado. Toda la música de *Donnerstag* está basada en tres «fórmulas», como las llama Stockhausen, que actúan como una especie de motivos conductores y que generan toda la estructura de la obra. El predominio de la música instrumental sobre la vocal se refleja en este *Michaels Reise*, puramente instrumental, en el que se pretende contar el viaje del arcángel Miguel a través de siete **estaciones** de la Tierra, un itinerario espiritual que remite en realidad a la autobiografía del propio compositor (que no en vano fue alumno de Messiaen). La trompeta solista es el arcángel; el *corno di bassetto*, la seductora Eva; los otros instrumentos, «el mundo».

En un principio reticente hacia el mundo de la ópera, Stockhausen ha sucumbido ante él,



LES ENTRANYES DEL DRAMA

SCHÖNBERG, Arnold: *Erwartung. Brettli-Lieder.* Jessye Norman. Orquestra de la Metropolitan Opera. Director i piano: James Levine. PHILIPS 426 261-2. DDD. 1993.

Erwartung, compost en tan sols 17 dies el 1909, és un dels cims indiscutibles de l'estil expressionista de Schönberg i, alhora, una de les òperes més angoixants del segle XX. Aquest monodrama de poc més de mitja hora de durada requereix una intèrpret amb prou fortalesa vocal i capacitat dramàtica per a reflectir amb èxit les oscil·lacions anímiques de l'anònima protagonista, perduda en un bosc a l'espera del seu amant al qual, a la fi, troba mort. La seva alienació progressiva i l'opressiu clima nocturn arriben a extrems feridors gràcies a la música excepcional de Schönberg. I gràcies també a Jessye Norman. Estem, sens dubte, davant d'un dels seus treballs discogràfics més impressionants, cosa que, a aquestes alçades, no deixa de ser remarcable. La soprano nord-americana, deixant de banda la seva coneguda feblesa a l'extrem agut de la tessitura, domina vocalment totes les

inflexions del personatge. Però aquest és només el punt de partida per a un autèntic capbussament en les entranyes del drama; cada faceta (l'angoixa de l'espera, l'esperança del retrobament, la por de la foscor i el bosc, l'horror de trobar l'amant mort, la gelosia, la caiguda irremeiable en la follia) és exposada per la Norman amb l'accent just, en un recital dramàtic que posa els pèls de punta. La direcció brillant i efectista de James Levine emfatitza l'aspecte purament teatral de la música amb òptims resultats. La mateixa Norman ha interpretat enguany l'obra amb Pierre Boulez, sens dubte més afí al llenguatge schönberguian i menys detestat per la crítica que el seu col·lega Levine, però el director nord-americà aquí torna a demostrar que és un excel·lent director de teatre i *Erwartung*, encara que poc representada, és, en definitiva, una òpera. El contrast entre l'obra anterior i els *Brettli-Lieder* o cançons de cabaret, compostes el 1900-1901, és total. Aquí tenim una Norman més distesa, més «pícar», com ja es va comprovar en el seu darrer recital a Barcelona. Evidentment, a l'època de la seva creació, aquestes cançons no devien pas sonar així però la gran soprano se les enduu al seu terreny i compensa un possible excés de sofisticació amb un autèntic abandó a «Galathea», una clara ironia a «Einfältiges Lied» i una, aquí sí totalment adequada, premeditació a «Mahnung». Levine torna a ser aquí l'acompanyant perfecte. La vibrant «Nachtwandler» tanca el que, sense cap excés d'eufòria, podem qualificar com un dels discs vocals més impressionants dels darrers anys. **X. Cester**

pero su estilo no ha cambiado un ápice; es decir, no hay en absoluto concesiones. El autor de *El canto de los adolescentes* sigue fiel a sí mismo, aunque se ha apuntado la mayor importancia que la melodía ha adquirido en su música. En estos tiempos de neos- y minis- resulta gratificante encontrar a alguien que, equivocado o no, sigue su propio camino. La música de Stockhausen podrá gustar o no, pero no puede negársele la maestría como creador de mundos sonoros totalmente propios. *Michaels Reise* no es fácil de escuchar, pero resulta cautivador. Existe una verdadera dramaturgia musical, conseguida a través del juego entre los instrumentos (bellísimo diálogo entre la trompeta de Markus Stockhaus-

sen y el clarinete de Suzanne Stephens). Por cierto que el disco vale también para escuchar a unos notables músicos, empezando por el solista, hijo del compositor, y siguiendo por sus compañeros (ahí se encuentran las grandes Suzanne Stephens y Leslie Schatzberger, entre otros).

¿Visionario? ¿Delirante? ¿Megalómano? Es posible, pero la música de Stockhausen es digna de conocerse. Una de las más dignas en estos tiempos. **P. Galonce**

VERDI, Giuseppe: *Don Carlo*. Boris Christoff, Flaviano Labò, Antonietta Stella, Ettore Bastianini, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco, Alessandro Maddalena, Aurora Cattelani, Franco Piva, Pie-

ro di Palma, Giuliana Matteini. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala. Dir: Gabriele Santini. DG 437 730-2 (3 CDs). ADD.

La reciente desaparición del gran bajo Boris Christoff hace todavía más oportuna la recuperación de esta versión de *Don Carlo*, grabada en Milán en 1961. Christoff volvía a encarnar el rol de Felipe II que ya había registrado en 1953, para EMI, también dirigido por Santini y también con la Stella como Elisabetta, versión criticada por nuestro compañero Lluís Trullén en el número 8 de OPERA ACTUAL. El paso de los años se nota, pero la personalidad artística y la imponente voz de Christoff seguían obrando el milagro.



STRAUSS EN ESTAT PUR

STRAUSS, Richard: *Arabella*: Karl Christian Kohn, Ira Malaniuk, Lisa Della Casa, Anneliese Rothenberger, Dietrich Fischer-Dieskau, Georg Paskuda. Bayerischer Staatsopernchor. Bayerisches Staatsorchester. Director: Joseph Keilberth. (Vivo, 1963, Munich) DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 700-2. 1993 (1964). Stereo. ADD

Aquesta és, juntament amb la edició del 1957 de Solti, una de

les versions antològiques d'*Arabella*. Potser Joseph Keilberth no ha aconseguit mai la popularitat que ha gaudit Solti, però la seva no és en absolut una direcció inferior a la d'aquell. Els seus plantejaments són d'alguna forma oposats però igualment vàlids. La concepció de Keilberth de la partitura és molt més reposada, menys teatral, però potser més profunda. Fa la impressió d'haver començat per allò més petit, els efectes tímbrics, els acompanyaments càlids de les veus, fins arribar a allò més gran: una concepció extremadament lírica d'un cant al passat que respira tota l'obra, com també *Der Rosenkavalier*, però ara a través d'una visió menys optimista, de més concentrada realitat.

Pel que fa als intèrprets cal començar per Lisa della Casa, *Arabella* per antonomasia i protagonista també de la versió de Solti. Aquí la soprano es revela com una intèrpret millor, com si el personatge hagués madurat amb els anys. Naturalment

el viu no té la perfecció de l'estudi però afegeix un punt de naturalitat a la seva interpretació. Pel paper de Zdenka, Keilberth disposava d'una cantant com Anneliese Rothenberger, netament superior a la Hilde Guden de Solti, que junt amb Lisa Della Casa canta un antològic duet de *Arabella* i Zdenka del acte I.

Dietrich Fischer-Dieskau és el millor Mandryka de la discografia. Canta amb elegància, bon fraseig i impecable dicció un paper que s'ajusta molt bé a les seves característiques vocals. L'únic punt feble de l'enregistrament es troba en el mediocre Matteo de Georg Paskuda.

L'enregistrament en viu és d'una qualitat de so immillorable, tan immillorable que fa pensar en una versió d'estudi. Un miracle tecnològic dels anys seixanta que demostra que altres vegades si no es fan millor els enregistraments en viu es perquè no es vol o no es volen pagar drets, que això és una altra cosa... **M. Heilbron**

Santini grabó aquí la versión italiana en cinco actos, mientras que en la grabación EMI presentaba la poco recomendable versión en cuatro actos. En las dos ocasiones mantiene los cortes «tradicionales» de la época y se mantiene en los límites de la simple corrección, aunque las masas estables de la Scala son superiores a las romanas y permitían mayor enjundia, sobre todo el excelente coro dirigido por Norberto Mola. El reparto reunido presenta sus mayores atractivos con la fulgurante Éboli de Fiorenza Cossotto y el exquisito Rodrigo de Ettore Bastianini. El tenor Flaviano Labò canta un Don Carlo excesivamente temperamental, pobremente matizado y muy tosco y Antonietta Stella brinda una notable Elisabetta. Frente al aún suntuoso Christoff, Ivo Vinco realiza un discreto Gran Inquisidor. La grabación conserva una buena calidad y la presentación, a pesar de ser en serie media, mantiene el lujo habitual del sello amarillo.

J. Pérez Senz



VERDI, Giuseppe: *La forza del destino*. Martina Arroyo, Carlo Bergonzi, Piero Cappuccilli, Ruggero Raimondi, Biancamaria Casoni, Geraint Evans, Antonio Zerbini, Mila Cova, Virgilio Carbonari, Florindo Andreolli y Derek Hammond-Stroud. Ambrosian Opera Chorus, Royal Philharmonic Orchestra. Direc-

tor: Lamberto Gardelli. EMI Classics 0777 7 64646 62 (3 CD).

Nos encontramos ante una de esas grabaciones repletas de artistas de primera fila que se convierten en motivo de comparación por su calidad artística y musical, o por lo contrario, ante una grabación de aquéllas que en demasiadas ocasiones no da los frutos esperados al no conjuntarse el gran equipo de artistas. Tras un primer examen podemos asegurar que se trata de una grabación verdaderamente interesante, aunque la dirección de Gardelli, muy medida y cuidada, quede un tanto inexpresiva y sin fantasía. En cuanto a los intérpretes destacar la excelente labor de Bergonzi en el rol de Don Alvaro, con un instrumento noble y melodioso, quizá algo tenso en los agudos pero sin lugar a dudas memorable; lo mismo puede decirse de Raimondi, excelente en el rol de Padre Guardianiano, destacando su agradable timbre y su excelente emisión; la Arroyo consigue una interpretación ejemplar del rol de Leonora, expresividad en los sentimientos, pureza en el sonido, todo ello sin forzar en ningún momento la voz; tras este grupo central de gran calidad hay que destacar a un Evans en el rol de Fra Melitone, que muestra una gran corrección en el canto a pesar de algunas deficiencias en el registro agudo; Cappuccilli sale airoso del rol de Don Carlo, demostrando las capacidades de su excelente voz, a pesar de la parca matización en el canto y finalmente la mezzo-soprano Casoni que obtiene un resultado más bien pobre por su falta de adecuación al personaje y una emisión desigual. En general una más que destacable grabación con los mejores intérpretes de los años sesenta. F. Sans Rivière

VERDI, Giuseppe: *I Masnadieri*. Gianni Raimondi, Renato Bruson, Ilva Ligabue, Boris Christoff. Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Dir: Giandrea Gavazzeni. BONGIOVANNI. GAO 135/6 (2 CDs). ADD.

En poco tiempo se ha reprocesado a CD otra versión de esta singular ópera del Verdi *di gallere*. BONGIOVANNI nos ofrece la tercera versión, a la que hay que añadir la de PHILIPS con Gardelli y la de DECCA con la batuta de Bonyngé al frente, ambas en estudio. Esta que nos ocupa es *live* y nos ofrece un claro ejemplo de la práctica teatral de los años 70 en Italia: cabalettas sin repetición y números de conjunto algo cercenados.

A pesar de estos inconvenientes, esta edición en vivo cuenta con el aliciente del bajo Boris Christoff, recientemente fallecido. Voz aún exuberante y dominadora de toda la gama de matices de su personaje, se yergue en el centro de atención de esta audición. Aquí queda otro testimonio fonográfico de uno de los bajos más importantes del presente siglo, excelente tanto en el repertorio ruso como en el italiano y el francés.

Otra presencia agradable es la de Bruson, con un timbre baritonal muy bello y flexible ante los rasgos plenamente belcantísticos de la partitura. Resalta la maldad de su personaje y ello es de agradecer en este complejo argumento musicado por Verdi.

El tenor Gianni Raimondi está cómodo en el papel, que le permite lirismo y heroicidad hacia al final, si bien emite notas demasiado abiertas en el agudo, lo que hace no del todo redonda su prestación en este rol, Carlo, que vislumbra el Manrico del *Trovatore*. Ilva Ligabue casi borda el aria «Lo sguardo avea degli

angeli» por su cuidada línea de canto, verdiana 100%, pero su voz, de lírica tirando a *spinto*, la traiciona en los pasajes de mayor agilidad. No en vano Verdi compuso el rol de Amalia para Jenny Lind, conocida como el «ruiseñor sueco». Este componente lírico-ligero hace pasar apuros a Ligabue al no matizar lo que debiera.

El maestro Gavazzeni saca partido sonoro a la rutinaria formación romana y mantiene la dosis justa de *bravura* de esta ópera del Verdi joven, a la vez que arroja a los cantantes para que den lo mejor de sí mismos, que es mucho.

El sonido es de bastante calidad y si se ama el calor del directo es una versión de referencia como complemento a otra de estudio. Muy práctico el estuche de 2 CDs que abulta

como uno individual, si bien el libreto brilla por su ausencia.

J. Subirà

VERDI, G: *La Traviata*: Cecilia Gasdia, Peter Dvorsky, Giorgio Zancanaro, Edith Martelli, Giuliana Matteini, Maurizio Barbacini, Guido Mazzini, Giorgio Giorgetti. Orquesta y coro del Maggio Musicale Fiorentino. (Vivo, Diciembre de 1984.) EXCLUSIVE 92T42/43.

Carlos Kleiber es uno de los directores de orquesta con un repertorio de óperas más limitado, apenas una decena de títulos, que sin embargo, se ha ganado la bien merecida fama que tiene como uno de los mejores maestros de la actualidad. De esta decena de títulos únicamente algunos han sido recogidos en registros discográficos

dado que las exigencias del excéntrico maestro no han permitido una mayor difusión de sus propias versiones de cada una de esta óperas. No es este el caso de *La Traviata*, ópera que grabó en 1977, con Co-trubas, Domingo y Milnes como protagonistas y que sigue considerándose como una de las versiones de referencia de la ópera. Sin embargo, la oportunidad que nos ofrece el sello EXCLUSIVE de acercarnos a una versión en directo de la ópera dirigida por el maestro en una fecha tan próxima como diciembre de 1984 constituye todo un acontecimiento en el mundo discográfico.

La dirección de Carlos Kleiber es clara, precisa y poco dada a abandonos de corte cinematográfico. Sin embargo, su precisión no se basa en la frialdad



EL MAS BELLO RIGOLETTO

VERDI, Giuseppe: *Rigoletto*. Dietrich Fischer-Dieskau, Renata Scotto, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco, Lorenzo Testi, Virgilio Carbonari, Piero de Palma, Catarina Alda, Alfredo Giacomotti, Giuseppe Morresi. Coro y Orqueata del Teatro alla Scala. Dir: Rafael Kubelik. DG 437 704-2 (2 CDs). ADD.

Grabada en julio de 1964 en la Scala de Milán, la versión

dirigida por Rafael Kubelik sigue siendo una de las grandes referencias de la discografía de *Rigoletto*. A pesar de la dura competencia, la versión de Kubelik es aún, en términos de dirección de orquesta, la opción óptima junto a Giulini, con la formidable Filarmónica de Viena. El gran director checo recrea la prodigiosa partitura con una flexibilidad, una elegancia, una expresividad y un pulso que siguen provocando admiración, evitando cualquier exceso de teatralidad, consiguiendo siempre una atmósfera adecuada y galvanizando a una orquesta de la Scala en una de sus jornadas más gloriosas.

Kubelik firmó el más bello *Rigoletto* de la historia del disco contando con un reparto fantástico. Ciertamente que a Dietrich Fischer-Dieskau le falta *squillo*, mordiente y un registro agudo más potente. Pero la inteligencia del canto, la inagotable ca-

pacidad para recrear cualquier matiz y la musicalidad del barítono alemán le permiten crear uno de los más personales y emotivos *Rigolettos* que puedan encontrarse. Renata Scotto luce la vocalidad idónea para Gilda y compone el personaje con una consistencia y expresividad ejemplares. Carlo Bergonzi imparte una lección magistral de canto verdiano y su Duque de Mantua es antológico. Fiorenza Cossotto es un lujo como Maddalena y su marido Ivo Vinco un eficaz Sparafucile.

Cercana a su treinta aniversario, la grabación conserva una presencia sonora clara y una espacialidad que no siempre consiguen las actuales grabaciones digitales. Es una referencia que conviene no perderse, sobre todo ahora que DG la presenta en serie media con un lujoso libreto que brillaba por su ausencia en la edición, más económica, que circuló anteriormente. **J. Pérez Senz**

sino en la expresión contenida y pura que mantiene una tensión constante a la cual responden a la perfección la orquesta y coro del Maggio Musicale.

El reparto lo encabeza una Cecilia Gasdia que encarna una Violeta débil, de acento lírico y muy cercana a la concepción de Kleiber de este papel. Sin embargo, es poco expansiva desde el punto de vista vocal. La voz tiene una incuestionable belleza pero los recursos técnicos y la tesitura son limitadas. Peter Dvorský canta el papel de Alfredo en un momento en que parecía llamado a ser el gran tenor de los noventa, algo que definitivamente no ha conseguido. Sin embargo, en aquel año la voz de Dvorský parecía tenerlo todo: un timbre bellísimo y cálido, un *legato* sorprendente para una voz de sus características y agudos. Todo lo que un gran tenor tiene que tener, aunque en alguna ocasión pierda, como ocurriría con más frecuencia en el futuro, la musicalidad. Giorgio Zancanaro es un excelente Giorgio Germont. La voz es sonora, rica en matices y expresiva. Existen algunas desigualdades entre los comprimarios. El sonido de la grabación es aceptable aunque inferior a lo que se podría esperar de una versión tan reciente.

M. Heilbron



VERDI, Giuseppe: *La Traviata*. Jarmila Novotna, Jan

Peerce, Lawrence Tibbett. Orquesta y Coro del Metropolitan. Dir: Ettore Panizza. MYTO RECORDS 2 MCD 933.80 (2 CDs) ADD. Grabación: 1941. Reedición CD: 1993.

Las campañas arqueológicas que las actuales insipideces del panorama lírico están propiciando suelen hallar en los fondos del Metropolitan un filón prácticamente inagotable, y esta grabación de *La Traviata* de 1941 es una buena muestra de las riquezas que quedan todavía por descubrir. Aun con los clásicos inconvenientes del directo -ese coro que ataca medio compás antes, el oboe que desafina, el tenor que sufre un cómico lapsus de letra, el traqueteo del antiguo soporte pirata-, estas grabaciones se están sirviendo ahora con un sonido asombrosamente nítido, y este nuevo CD de la Myto Records no constituye una excepción a la regla: voces y orquesta muy presentes, texturas de una gran definición, volumen adecuado. Todo ello contribuye -¡y de qué manera!- a que la adrenalina típica de las grabaciones en vivo circule con mayor fluidez, si cabe.

Jarmila Novotna (¡quién no la recuerda de la película *El Gran Caruso!*) es la protagonista y merece los honores de la carátula, pero es principalmente por ella por quien el disco cojea. La soprano checa lo tiene todo para hacer una Violeta excepcional: voz, técnica y temperamento. Sólo le falta una cosa, pero en este rol es esencial: la personalidad. Después de la revolución de la Callas estas cosas se notan mucho. En cualquier caso, la voz está bien reproducida aquí y en este sentido el documento es inapreciable. Lawrence Tibbett, probablemente la mejor voz de barítono que ha dado América, está

aquí algo más borroso y ausente que en la edición de 1935 con Ponselle y Jagel, pero la Pearl no conseguía allí estos resultados en la reproducción sonora. Con todo, su formidable densidad canora aún no había iniciado el ya inminente declive y el creador de *Emperor Jones* y de *Peter Ibbetson* muestra aquí una vez más su auténtica dimensión de actor y cantante. Panizza lo dirige mejor que en 1935 y se adapta perfectamente a sus *tempi* un tanto morosos con mano de gran maestro, que el oyente advertirá asimismo en los coros del acto segundo pese a los horribles ruidos de escena.

Jan Peerce, que iniciaba aquí una carrera en el Met que se prolongaría a lo largo de 26 años, está exultante de voz, con una técnica segurísima y un fulgor que los años apagarían pero sin llegar a extinguirlo del todo. El *bonus* del disco nos permite oírle en dúos -¡el de *La Bohème* con Leonard Warren!- y arias, con un sonido excelente y una vibración tenoril realmente excepcional. Alguien se preguntará si esta *Traviata* presenta algún corte. ¿Alguno? Todos. Y alguno de ellos, inédito, además. Y es que antes no todo era necesariamente mejor.

M. Cervelló

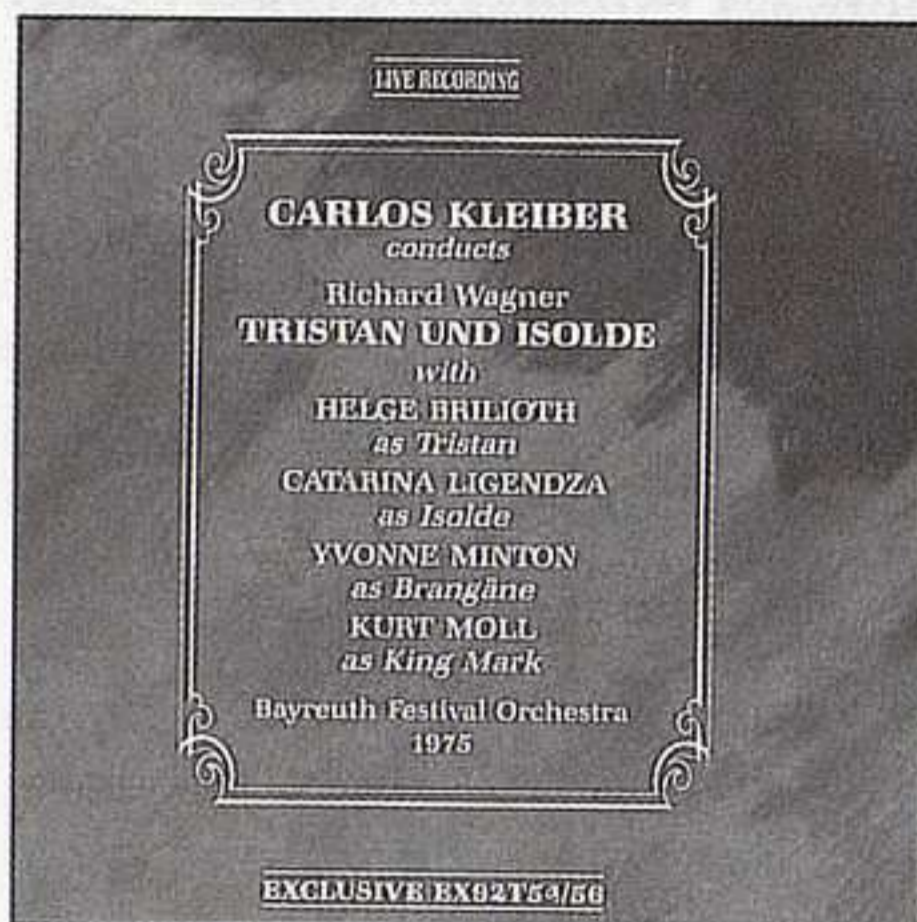


WAGNER, Richard: *Der fliegende Holländer*. Thomas Stewart, Gwyneth Jones, Karl Ridderbusch, Hermin Esser, Sieglinde

Wagner, Harald Ek. Coro y orquesta del Festival de Bayreuth 1971. Director: Karl Böhm. Deutsche Grammophon 437 710-2 (2 CD).

Hoy en día comienzan a proliferar numerosas grabaciones en directo del Festival de Bayreuth para regocijo de los numerosos aficionados al mundo musical wagneriano. La propuesta que nos llega de manos del director alemán Karl Böhm es una buena muestra de ello. Böhm ofrece sin lugar a dudas una visión de la obra rica en contrastes; los aspectos más dramáticos de la partitura presentan una fuerza y sentimiento realmente impactantes, pero a la vez sabe cuidar y ralentizar los aspectos más delicados y melódicos obteniendo una visión fuertemente dramática pero a la vez fresca y matizada. La orquesta domina a los cantantes, a los que dirige con ímpetu hacia su destino, siempre dentro de unos índices de calidad de sonido admirables gracias a la acústica excelente del Festspielhaus. En cuanto a los cantantes, del Holandés de Stewart cabe destacar su rotunda voz de carácter muy adecuado, aunque quizá la línea de canto sea un tanto forzada. El Daland de Ridderbusch, excelente, con autoridad, bella voz y elegante fraseo, todo lo contrario que en el caso de la Senta de la Jones que está fuera de lugar, pues no acaba de cuadrar en este rol de soprano dramática; a pesar de ello la calidad vocal de la soprano sale a relucir con fuerza logrando sobrepasar los momentos más delicados. Pasable la Mary de Wagner y el timonel de Ek muy adecuado; el Erik de Esser mantiene una línea de canto deficiente a pesar de traslucir una bella voz, pues padece una parquedad de agudos poco reco-

mendable para el papel que interpreta. En definitiva una grabación un tanto heterogénea que sabe armonizar el director alemán a pesar de algunas voces poco adecuadas. **F. Sans Rivière**



WAGNER, Richard: *Tristan und Isolde*. Helge Brilioth, Catarina Ligendza, Yvonne Minton, Kurt Moll, Donald McIntyre, Herbert Steinbach, Heinz Zednik, Nikolaus Hillebrand. Orquesta y coros del Festival de Bayreuth. Maestro de coros: Norbert Balatsch. Director: Carlos Kleiber. Festival de Bayreuth, 1975. Exclusive EX92T54/56. (3 CD).

Estamos acostumbrados a que la sonoridad de las grabaciones wagnerianas del Festival de Bayreuth tengan una calidad de sonido excelente; pues bien éste es el caso de esta grabación en directo de 1975. Cualquiera que haya podido gozar de la acústica del teatro construido a instancias de Richard Wagner podrá sentir como se repite ese emerger de la música procedente del foso invisible al espectador, capaz de inundar todo el espacio de la sala sin descubrir un origen concreto. En cuanto a la grabación en sí, cabe destacar la dirección atenta y transparente de Kleiber, aunque en algunos episodios, especialmente en el

primer acto y en el tercero, se nos presenta algo escasa de expresión dramática. Las páginas de esta célebre partitura wagneriana conllevan altas dosis de sentimiento amoroso, de amor sublime; pero se trata de un amor prohibido, en tensión, que solamente queda liberado en el célebre final de «la muerte de Isolda», donde la melodía queda finalmente libre de las tensiones del drama. El reparto no es muy espectacular pero sí lo suficientemente homogéneo para dar un resultado compacto. La Isolda de Ligendza alcanza una gran interpretación con una línea de canto regular y cristalina, bien en el segundo acto, pero en «la muerte de Isolda» le falta sentimiento y expresividad. En cuanto al Tristán de Brilioth, a pesar de sus cualidades vocales, no está en su mejor momento, la línea de canto es irregular -sobre todo en el dúo de amor del segundo acto, pues aunque el timbre es el adecuado, se ve tapado en varias ocasiones por la Ligendza que le sobrepasa, dada su corta voz en el registro agudo; cabe destacar por contra la rotundidad de la voz de Moll, un rey Marke excelente, con autoridad y sentido del canto; McIntyre interpreta a Kurwenal con elegancia, pero con un registro agudo algo tenso e irregular; admirable la Brangäne de Minton y aceptable el marinero de Zednik. **F. Sans Rivière**

WAGNER, Richard: *Die Walküre*. Ludwig Suthaus, Maria Müller, Paula Buchner, Josef Herrmann, Margaret Klose, Josef Greindl. Orchester der Städtischen Oper Berlin. Dir: Ferenc Fricsay. MYTO RECORDS 3MCD 933.81 (3 CDs). ADD. 1993 (1951).

Las discográficas prosiguen su tarea de redescubrir al gran

director húngaro. DG ha sobresalido en este empeño al permitirnos gozar del Fricsay mozartiano. MYTO nos ofrece su inmersión en el cosmos wagneriano.

Esta *Walkiria* de Fricsay marca un principio y un final en la interpretación del repertorio wagneriano por dos factores: la fecha de ejecución y el elenco vocal. En 1951, Wagner ya se representaba regularmente otra vez en Alemania tras liberarse de la onerosa carga de oler demasiado a nazismo y, paralelamente, se operaba un cambio generacional en su presentación vocal, directorial y escenográfica.

Los nuevos vientos que soplaban para Wagner no se recogen en esta *Walkiria*, que tiene bastante de *antigua* si se las compara con las de Furtwängler. Los cantantes son de la generación de preguerra y su ocaso es ya evidente. Glorias de los años 30 y 40 como la Brünhilde de Paula Buchner y la Sieglinde de Maria Müller suenan ya cansadas, justas y con dificultades de entonación. Destellos de antiguos fulgores son mínimos en unas voces que no les responden como antes. En cambio, la Fricka de Klose brilla aún en su autoritaria y digna voz de timbre oscuro que aún dará más de sí en registros posteriores. Ludwig Suthaus sigue siendo épico y arrollador pero su Siegmund peca de una cierta monotonía en el fraseo. El Wotan de Hermann es algo desigual en color y hay una cierta dificultad en la zona alta de su registro aunque su autoridad como jefe del Walhalla es patente en su timbre noble y ancho. El Hunding de Greindl es incisivo pero nada más: correcto. Las walkirias son lo peor de la grabación: limitadas y nada conjuntadas en su famosa cabalgata, trabajo tiene Fricsay

para aliviar tal desbarajuste fónico.

Fricsay opta por unos *tempi* contenidos, más bien algo lentos, pero tal vez son apropiados si así ayudaba a no fatigar a los cantantes, a los que arroja y oculta los fallos. La lectura de la obra no tiene pretensiones efectistas o demasiado dramáticas como Solti ni arquitectónicas como Furtwängler o Böhm, se atiene a un gusto mesurado, casi *camerístico*, entendido como una interiorización del drama de unos seres más humanos que míticos. La orquesta está bien conjuntada, con el volumen regulado, pero sin ese brillo ni opulencia que las texturas instrumentales de Wagner piden.

Hay que felicitar a la discográfica por la toma de sonido que parece casi de estudio, y eso que han pasado más de 40 años. Ojalá el sonido de las grabaciones en directo fuese como éste.

J. Subirá

OPERA DE SICHUAN. *La leyenda de la serpiente blanca, ópera gaoqiang en ocho escenas.* Actores y músicos de la tercera compañía de la Opera de Sichuan en Chengdu. Dir: Chen Lisheng. Buda Records 92555-2 (2 CDs). DDD. Distribuido por HARMONIA MUNDI IBÉRICA.

La principal dificultad para disfrutar de estos dos CDs es que, a menos que usted sepa leer chino, le resultará imposible seguir el libreto (una adaptación de la dramaturga Xu Fen de una historia tradicional), de manera que habrá de contentarse con evocar el ambiente teatral a través de la música. La ópera china no se reduce a la más conocida de Pekín; ésta que comentamos procede de la provincia de Sichuan, que posee sus propias

tradiciones. El *Gaoqiang* es uno de los estilos de canto que posee la ópera de Sichuan, en el que las voces, acompañadas siempre por las percusiones, son dobladas por instrumentos de viento-madera (digamos, oboes o, más aproximadamente, chirimías) y el coro. Igualmente tradicionales son sus actores-cantantes, de entre los que, en China, son famosos sus *clowns* (la comicidad surge en la acción incluso en los momentos más trágicos).

La variedad de timbres conseguida por una orquesta formada por percusiones e instrumentos de viento es tal vez lo más fascinante de la obra. Para los curiosos de vocalidades ajenas a la tradición occidental, aquí tienen una buena muestra de la china, con sus peculiares voces femeninas en falsetto (aunque también las hay en registros «naturales»). Es, desde luego, una buena oportunidad para los aficionados a lo que ahora se llama «músicas étnicas», pero también para quienes en su día disfrutaron de las representaciones que la ópera de Pekín en el Liceu en 1983.

B. Soares

BJÖRLING, Jussi: Arias y canciones de Verdi, Puccini, Meyerbeer, Flotow, Massenet, Bizet, Gounod, Di Capua, Tosti, Johann Strauss, Millöcker, Offenbach y Rossini. Jussi Björling, tenor. Orquesta dirigida por Nils Grevillius. GOLDEN LEGACY RECORDED MUSIC. Pickwick Group Ltd. AAD.

La heterogénea selección de arias y canciones que presenta este compacto resume a la perfección la capacidad de enfrentarse a los más variados repertorios que tuvo Jussi Björling, una de las voces más importantes de nuestro siglo. En todas las arias, Björling canta

con elegancia, haciendo uso de una técnica de canto mucho más cercana a nuestros días que la de otros tenores de su generación. El tenor sueco se desenvuelve con brillantez en el repertorio verdiano, que canta sin excesos pero sin distanciamiento y con un impecable legato como por ejemplo en el «Ah, si ben mio» y «Celeste Aida». De Puccini, otro de los puntales de su carrera, canta las arias más clásicas «Recondita armonia», «E lucevan le stelle», «Che gelida manina» y «Ch'ella mi creda», todas ellas interpretadas con una gran calidez y expresividad.

El compacto ofrece también algunas obras poco habituales en su repertorio como son «Cujus animam del Stabat Mater» de Rossini, en una versión bastante lenta y también un *O sole mio* no demasiado brillante así como *Ideale* de Tosti, en una notable interpretación. La selección incluye también tres arias de opereta que completan un maravilloso CD y entre las cuales destaca la de *La Belle Hélène*. Las grabaciones de 1936 a 1939 ofrecen la oportunidad de conocer al Björling más joven en un CD de una excelente calidad de sonido si tenemos en cuenta las fechas en las que se grabó.

M. Heilbron

BJÖRLING, Jussi: *At the Hollywood Bowl* (1949) i *Stockholm Radio Concert* (1952): **Aries i cançons de Händel, Beethoven, Puccini, Gounod, Wagner, Sibelius, Donizetti i Mascagni. Anna-Lisa Björling. Directors: Izler Solomon i Sten Frykberg. SRO 845-1.**

Aquest compacte recull aries de dos recitals diferents i en viu del tenor suec Jussi Björling. En el primer, de 1949 al Hollywood Bowl no trobem al tenor en un dia gaire esplendo-

rós vocalment. Interpreta amb dificultats àries del seu repertori habitual com ara «Nessun dorma» o «Che gelida manina», arriba a l'agut fatigat i no aconseguix un gran fraseig als duets de *Roméo et Juliette* al costat de la seva esposa Anna-Lisa Björling, que tampoc contribueix gaire al èxit. En el segon, però, Björling, es destapa com el que és, una de les veus de tenor més importants després de Caruso. Canta un «In fernem land» líric però brillant, tres lieder de Sibelius amb una considerable dificultat vocal que resol sense problemes, «Una furtiva lacrima» que sembla una lliçó de bon gust i fraseig i finalment un vigorós «Mamma quel vino è generoso». Tot i així, el compacte queda reservat per als admiradors del tenor i col·leccionistes de bones interpretacions vocals.

S. Escolano

FARLEY, Carol: *Aries d'òpera de Txaikovski (Tchrevichki, Pique Dame, Iolanta, La Donzella d'Orleans, Eugène Oneguïn, Oprichnik, La Encantadora i Mazeppa. Carol Farley, soprano. The Melbourne Symphony Orchestra i Orquestra Simfònica Siciliana. Director: Jose Serebrier. MASTERS Pickwick Group Ltd. DDD.*

La iniciativa de publicar un compacte d'àries de Txaikovski que recull algunes de les més desconegudes del compositor hagués estat un bona iniciativa si no hagués fallat per la base o sigui l'elecció de la veu de soprano que havia de cantar aquests papers i és que la veu de Carol Farley no és precisament l'adequada. Es tracta d'una soprano lírico-leugera de veu impersonal i aguts a vegades forçats que canta amb correcció els moments lírics però que no pot amb els dramàtics amb els

quals cau en estridències que fan patir al més pacient dels oients.

Tot i així el compacte té un interès pels amants de la música russa que tenen oportunitat d'escoltar àries que o bé no estaven enregistrades abans o que eren quasibé impossibles de trobar. Les dues orquestres dirigides per José Serebrier tenen un bon nivell que milloren la qualitat del compacte.

M. Heilbron

GIGLI, Beniamino: *Àries y cançons de Ponchielli, Donizetti, Flotow, Meyerbeer, Puccini, Boito, Bizet, Gounod, Stradella, Grieg, Drigo y Mascagni. AAD. GOLDEN LEGACY. Pickwick Group. PK 524.*

Aquest compacte és un bon testimoni del bon gust estilístic que caracteritzava a algunes veus de la primera meitat del segle. Beniamino Gigli va ser el tenor més estimat del públic del Metropolitan dels anys vint. Precisament d'aquests anys són la majoria dels enregistraments proposats en aquest compacte que van de la ingenuïtat amb la que sap cantar l'ària de Nemorino «Quanto è bella, quanto è cara», probablement la millor lliçó que recull aquesta selecció. També s'hi troben peces bàsiques del repertori de Gigli com ara el *Mefistofele* de Boito.

En general, tot el seu estil de cant, és impecable pel que fa a la línia o a la forma d'enfocar els aguts. En alguna ocasió, sembla que li falti ser una mica més incisiu com ara al «Brindis» de *Cavalleria Rusticana* però no deixa de ser un magnífic model. Entre les curiositats que aporta el CD destaca una excel·lent interpretació del lied *Un rêve* de Grieg i una preciosa *Serenata* de Drigo.

S. Escolano



LEMPER, Ute: *Ute Lemper sings Kurt Weill, vol. 2. Cançons de Happy End, Marie Galante i Lady in the Dark.* London Voices, Sinfonietta de la RIAS de Berlín. Jeff Cohen, piano. Director: John Mauceri. DECCA 436 417-2. DDD. 1993.

Qui no recorda l'excel·lent recital que Ute Lemper va donar al barceloní teatre Poliorama? Aquell extens repàs a la producció de Kurt Weill unia una gran austeritat escènica ratllant en la fredor i una intensitat vocal per part de la Lemper que va ficar al públic a la seva butxaca. Aquest segon disc de DECCA dedicat a Weill ens torna a recordar que la cantant alemanya és avui una de les grans exponents de la música d'un dels grans col·laboradors de Berthold Brecht. D'aquesta fructífera relació només en tenim un exemple, *Happy End*, però que inclou una pàgina tan famosa com «Surabaia-Johnny»; la Lemper en fa una interpretació molt personal, allunyada de l'emblemàtica Lotte Lenya, però vàlida en si mateixa. Que Ute Lemper és una actriu-cantant de primera ho tenim corroborat pel contrast que aconseguim entre el conjunt de «Was die Herren Matrosen sagen» i la tornada «Ja, das Meer ist blau, so blau». L'acaronador tango *Youkali* serveix d'introducció al Weill francès de *Marie Galante*, del qual Ute Lemper ens ofereix, entre

altres, un encisador «Le Roi d'Aquitaine» i l'emblemàtica (per a la França ocupada) «J'attends un navire». Les tres cançons de *Lady in the Dark* demostren la similar adaptació de Weill i Lemper a les formes del musical americà, amb les lletres del germà de George, Ira Gershwin. La versatilitat de la nostra intèrpret es veu també en la seva capacitat lingüística. En el present recital canta en anglès, francès i alemany, donant un exemple de paneuropeisme poc freqüent. L'acompanyament de John Mauceri està sempre atent a la menor inflexió vocal de la cantant, encara que és evident que es troba més a gust a Broadway que a Berlín. En tot cas, una excel·lent mostra del Weill fet als 90 per una intèrpret singular, però fascinant. **X. Cester**

IRMGARD SEEFRIED: Àries. Mozart, Strauss, Händel, Weber, Lortzing, Beethoven, Respighi, Bizet, Thomas. Diverses orquestres i directors. DGG 437.677-2 (2 CD).

Irmgard Seefried, traspasada no fa gaires anys, va ser una de les sopranos de qualitat del repertori germànic de la postguerra. En aquells anys en què a Barcelona la gent d'alt nivell musical havien de viure aïllats o poc menys, dels grans esdeveniments musicals europeus, del món refinat de Salzburg i de la vida concertística i operística vienesa, Irmgard Seefried, com el seu marit el violinista Wolfgang Schneiderhan, el tenor Anton Dermota, Emmy Loose i alguns altres artistes que venien amb alguna freqüència a Barcelona, eren com una alenada d'aire fresc. La Seefried mai no va tenir una gran veu, i això es nota en alguns dels seus enregistraments. Però la qualitat mitjana de l'instrument creix gràcies al sentit musical, al contacte amb

aquest món musical germànic de tradició pròpia. I la Seefried arriba a encisar-nos en les pàgines de *Der Rosenkavalier* -on canta el paper d'Octavian, o bé en les poc divulgades àries de *Mignon*, de Thomas i les pàgines alegres de Lortzing. Com que a més la selecció inclou moltes coses interessants, l'àlbum té no sols l'interès de la intèrpret, sinó també la del contingut. El so és bo i la qualitat general més que notable. **R. Alier**

IL MITO DELL'OPERA. Recitals de GIUSEPPE ANSELMi, tenor, GIOVANNI MALIPIERO, tenor, GIACINTO PRANDELLI, tenor, FLAVIANO LABÒ, tenor, PASQUALE AMATO, barítono, GIUSEPPE VALDENGO, barítono, CARLO TAGLIABUE, barítono. BONGIOVANNI GB 1074/75-2, 1072-2, 1066-2, 1068-2, 1073-2, 1069-2, 1070-2. ADD.

El sello BONGIOVANNI nos permite recuperar mediante la colección *Il mito dell'opera* voces de gran relieve dentro de la escuela italiana. Gracias a la depuración de ruidos, habituales en los discos de piedra, y a la recuperación de grabaciones radiofónicas, podemos contar con testimonios sonoros de toda una época.

Así, desde un punto de vista histórico-musical, conocemos cómo se cantaba Verdi antes de 1950, el exuberante repertorio verista, tan en boga entonces, cómo se ejecutaban las óperas belcantistas que habían sobrevivido... y además de contar con el trasnochado encanto no exento de morbo de oír en italiano óperas de Wagner, Tchaikovski, Bizet, Massenet, Berlioz... práctica teatral hoy en desuso pero bien presente hasta los años 60.

Individualmente, merece atención, sólo eso, Giuseppe Anselmi, tenor lírico-ligero de principios de siglo que cantaba de todo y no todo bien, como

era habitual en esos tiempos. En cambio, ofrecen cuidadosas líneas de canto, técnica ejemplar en el uso de la *mezza-voce* y claroscuros, además de buen gusto interpretativo (bien bastante escaso en los años 40 y 50), los tenores líricos Giovanni Malipiero y, sobre todo, Giacinto Prandelli. Ya más cercano a nuestro tiempo, y dentro del territorio del *spinto*, hallamos a Flaviano Labò, con un timbre épico y con agudos firmes y espectaculares, destacando en las óperas de Verdi.

En la cuerda de barítono, el espectro aquí comentado va desde el Pasquale Amato de principios de siglo, tosco técnicamente pero entregado en lo interpretativo, a la nobleza de timbre y de dicción del barítono lírico Giuseppe Valdengo, favorito de Toscanini, concluyendo con la voz rotunda y dramática de Carlo Tagliabue, si bien éste tiende a ser monótono y poco matizador.

Otro aliciente de esta colección es la de ofrecer un variado repertorio de canciones italianas y de dúos con cantantes de la talla de Caruso, Caniglia, Tebaldi, Cappuccilli, Milanov, Zenatello, amén de las arias de óperas más representativas del repertorio de cada cantante y de su época.

J. Subirà



MÚSICA EN TIEMPOS DE VELÁZQUEZ. Obras de Gaspar Sanz, A. Martín y Coll, Juan

Hidalgo, José Marín, Bartolomé de Selma, D. Fernández de Huete, Francisco Guerau y Sebastián Durón. Marta Almajano, soprano. Ensemble La Romanesca. Dir: José Miguel Moreno. GLOSSA GCD 920201. DDD. 1993.

A poco sabe escuchar este CD, porque el florilegio de piezas vocales e instrumentales que recoge le deja a uno con ganas de conocer más. No se trata de la primera grabación con música española de este período (véase el CD titulado *Ay, amor*, con el Newberry Consort, Harmonia Mundi) pero sí es una de las primeras llevada cabo por iniciativa de un sello discográfico español y con un grupo español. Intentos ha habido de llevar al disco nuestro barroco musical, pero éste en concreto es quizá el más refinado estilísticamente (en lo que tiene no poco que ver la nacionalidad del grupo), con una actuación que en el todo y en las partes sólo merece calificarse de estupenda.

El compositor más representado en este repaso al siglo XVII musical es, con justicia, Juan Hidalgo (1614-1685), el músico español más importante de aquel siglo. Sus obras vocales muestran la recepción del primer barroco italiano en España, un intento de adaptar el estilo del recitativo-arioso a la prosodia castellana. Presentes también otros dos compositores teatrales, José Marín y Sebastián Durón, con todo lo cual nos podemos hacer una idea de cuál era el estilo que se llevaba por entonces. En cuanto a las obras instrumentales, no podían faltar la vihuela, el arpa y la guitarra barroca, para los que existe un repertorio específico y de gran interés. Aquí el músico más destacado es Gaspar Sanz, autor de las famosos *Canarios*, pero también está Bartolomé de Selma y

Salaverde (escuchen la maravillosa *Susana passeggiata*, expuesta con gran virtuosismo por Paolo Pandolfo).

Por lo que toca a los intérpretes, felicidades. No sólo los tañedores consiguen una brillante actuación, con el gran José Miguel Moreno a la cabeza tañendo la vihuela y la guitarra, sino que Marta Almajano nos hace disfrutar de obras, si no exigentes en cuanto a dificultad técnica, plenamente logradas en cuanto a estilo e intención, y que se benefician de una voz bella, bien timbrada, redonda. Almajano se identifica con lo que canta no sólo por idoneidad de tipo vocal, sino por convencimiento de intérprete (hay que advertir que su actuación está perjudicada por una acústica un tanto reverberante). El conjunto luce en los acompañamientos y en las piezas instrumentales, con igual idoneidad que la cantante.

Felicidades, de nuevo, al sello GLOSSA. Sólo un ruego final: queremos más. **P. Galonce**

CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL
TARDOR 1993

ALEMANYA

Berlín. Staatsoper (Unter den Linden)

La flauta màgica (Mozart) - 30 setembre, 7 d'octubre. Int.: P.Schreier, E.Vink, R.Pape, R.Ziesak, K.Mewes. Dir. W.Rennert.

Rigoletto (Verdi) - 2, 5, 10, 14, 18, 23 octubre. Int.: G.C. Pasquetto, V.Ombuena, R.A.Swenson/B.Eisenfeld, A.Anisimov, G. Pasino. Dir.: A.Fisch.

Les Contes d'Hoffmann (Offenbach) - 3 octubre. Int.P.J.Schmidt, H.J.Ketelsen, B.Eisenfeld, C.Höhn, C.Casapietra. Dir.: S.Kurz.

Tannhäuser (Wagner) - 9, 12, 19, 24 octubre 1 novembre. Int.: R.Goldberg, Margaret Price, S.Lorenz, M.Hölle/S.Vogel, C. Casapietra/E.M.Bundschuh. Dir. S.Kurz.

El retablo de Maese Pedro (Fallá) + ballet - 26 i 27 octubre, 3, 13, 15, 22, 24, 30 novembre, 6 i 7 desembre, 3 i 4 gener '94. Int. K.Mewes, E.Büchner. Prod. H.Lorenz. Dir.: Simone Young.

El rapte en el serrall (Mozart) - 29 octubre, 2 i 10 novembre. Int.: B.Eisenfeld, R.Swensen, M.Salminen. Dir.: Fabio Luisi.

Parsifal (Wagner) - 30 octubre, 7, 14 novembre. Int.: P.Elming, F.Struckmann, K.Moll, D.Polaski. Dir. Daniel Barenboim.

Aida (Verdi) - 4, 6, 12, 18 i 20 novembre. Int.: L.Bartolini, A.Marc, N.Terentieva/Uta Priew, P.Rose. Dir.: W.Rennert.

Der Freischütz (Weber) - 1 i 5m desembre. S.Lorenz/H.J.Ketelsen, R.Goldberg, S.Vogel, D.Schellenberger, E.Ben-Nun. Dir.: S.Kurz.

Madama Butterfly (Puccini) - 11, 13, 17, 26 desembre. Int.: Gauci/S.Friede, D.Di Domenico, K.Mewes, R.M.Lang. Dir.: Fabio Luisi.

La Walkíria (Wagner) - 12, 15, 19, 22, 28 desembre. Int.: Elming,

E.Halfvarson, J.Tomlinson, M.J.Wray, D.Polaski, U.Priew. Prod. H.Kupfer. Dir.: Daniel Barenboim.

Hänsel und Gretel (Humperdinck) - 14, 23m, 23n, 27 desembre. Int: D.Pecková/E.Dreßen, L.Aikin/C.Höhn, H.J.Ketelsen/B.Zettisch, C.Casapietra/B.Bornemann, P.Menzel/H.Garduhn. Dir. Fabio Luisi.

Munic: National Theater

La bohème (Puccini) - 8 d'octubre.

Salomé (R.Strauss) - 14 d'octubre.

Le nozze di Figaro (Mozart) - 1 de novembre
La damnation de Faust (Berlioz). Nova prod. Jeanne Piland, Thomas Moser, Alan Titus. Dir. Gerd Albrecht/Marc Albrecht. 11, 14, 17, 20, 24, 27, 30 novembre; 2 de desembre.

Elektra (R.Strauss) - 11 novembre.

Die Meistersinger (Wagner) - 25 novembre.

Peter Grimes (Britten) - 11 desembre.

Hänsel und Gretel (Humperdinck) - 17 desembre.

La flauta màgica (Mozart) - 18 desembre.

ÀUSTRIA

Viena: Wiener Staatsoper.

Madama Butterfly (Puccini). 5, 13, 17 de novembre. Int: Gauci, Boschkova, Ivanov, Caignaud/Helm. Dir: Viotti/Halász.

La flauta màgica (Mozart). 16 d'octubre; 1, 10 de novembre; 2, 9 de desembre. Int: Kodali/Kilduf, Sonntag/Kotoski/Raimondi, Ryhänen/Fink/Rydl, /Moser/Blochwitz/Winbergh, Holecek/Weber. Dir: Schneider/Halász/Viotti.

Die Entführung aus dem Serail (Mozart). 7, 11, 15 de octubre. Int: Orgonasova, Dessay, Gasser, Silvasti, Gahmlich, Moll. Dir: Viotti.

La bohème (Puccini). 2 d'octubre; 8, 15 de novembre. Int: Gasdia/Frittoli, Vento/Ghazarian/Sonntag, Iki-Purdy/Shicoff/Lima, Chaignaud/Agache. Dir: Viotti/Latam-König.

L'elisir d'amore (Donizetti). 12, 15 d'octubre; 12, 30 de novembre. Int: Devinu/Rost, Canonici/Cupido, Chaignaud, Girolami/Rinaldi. Dir: Viotti/Neschling/Halász.

Tosca (Puccini). 23 d'octubre; 17 de desembre. Int: Kalinina/Jones, Iki-Purdy, Slabbert/Pons. Dir: Halász/Latham-König.

Fidelio (Beethoven). 3 d'octubre; 5 de desembre. Int: De Vol, Sonntag, Heppner, Pederson, Rydl. Dir: Schirmer/Runnicles.

La Traviata (Verdi). 1, 4 d'octubre; 19 de desembre. Int: Devinu/Gustafson, Ivanov, Nucci/Coni. Dir: Luisi/Runnicles.

Arabella (Strauss). 6, 13 d'octubre. Int: Lott, Fontana, Grundheber, Lippert. Dir: Schirmer.

Le nozze di Figaro (Mozart). 17, 19, 21 d'octubre; 22; 28 de desembre. Int: Gasdia/Fleming, Norberg-Schultz/Rost, Shimell/Weber, Terfel/Holecek. Dir: Muti/Hager.

Maria Stuarda (Donizetti). 20, 29 d'octubre; 10, 13 de desembre. Int: Toczyska/Baltsa, Dessi/Aliberti, Kuebler/Vargas, Simic/Rydl.

Dir: Latham-König/Runnicles/Neschling.
Il Trovatore (Verdi). 22, 24, 26, 30 d'octubre;
 3, 7, 11 de novembre. Int: Studer/Crider,
 Baltsa/Toczyska, Leiferkus/Agache, Dvorsky/
 O'Neill.
Lucia di Lammermoor (Donizetti). 31 d'octubre;
 4, 9 de novembre. Int: Rost, Agache, Lima,
 Colombara. Dir: Neschling.
Capriccio (Strauss). 6 de novembre; 14 de
 desembre. Int: Faulkner/Lott, Araya/Hinter-
 meier, Helm, Kuebler/Lippert, Weber, Be-
 rry/Mazzola. Dir: Schneider.
Carmen (Bizet). 19, 23, 27 de novembre; 4 de
 desembre. Int: Araya, Frittoli, Lima/Ivanov,
 Chaignaud. Dir: Fedoseyev.
Don Giovanni (Mozart). 21, 25 de novembre.
 Int: Coelho, Gustafson, Rost, Bruson, Win-
 bergh, Gallo. Dir: Schönwandt.
Il barbiere di Siviglia (Rossini). 29 de novem-
 bre; 3 de desembre. Int: Kasarowa, Blake,
 Sramek, Ghiaurov, Gilfrey. Dir: Neschling.
Ariadne auf Naxos (Strauss). 7 de desembre.
 Int: Meier, Kilduff, De Vol, Kment, Weber,
 Pabst. Dir: Schneider.
Els contes d'Hoffmann (Offenbach). 20, 23, 27
 de desembre. Int: Studer, Sima, Zednik, Ter-
 fel, Domingo. Dir: Badea.
Der Rosenkavalier (Strauss). 21, 29 de desem-
 bre. Int: De Vol, Hintermeier, Dessay, Rydl.
 Dir: Runnicles.
Die Fledermaus (Strauss). 31 de desembre. Int:
 Mattila, Lienbacher, Sima, Prey, Muliar. Dir:
 Schirmer.

BÈLGICA

Anvers: Opera de Flandes.

Otello (Verdi). 9, 12, 15, 17, 20, 23 d'octubre.
 Int: Deflo, Orlandi, Murgu, Filipova, Skram.
 Dir: Soltesz.
La Bohème (Puccini). 14, 17, 19, 21, 23, 28 de
 desembre. Int: Carsen, Levine, Mills, Glen-
 non, Armiliato, Barth. Dir: Varviso.

ESPANYA

Barcelona: Gran Teatre del Liceu.

Der Fliegende Holländer (Wagner). 2, 5, 7, 8, 11,
 13, 15, 17 d'octubre. Int: Tennford, Baslev/
 N.N., Pabst, Schmidt, Schlemm, Grundheber,
 Schöne. Dir: Mund.
Fedora (Giordano). 27, 30 d'octubre; 3, 7, 10,

13 de novembre. Int: Freni, Fabuel, Carreras,
 Serra. Dir: N.N.

Le fille du regiment (Donizetti). 4, 7, 10, 11, 13,
 16, 17, 19 de desembre. Int: Begg, Grubero-
 va/N.N, Picconi, van Der Walt/de la Mora.
 Dir: Bonyngé.

Madrid: Teatro de la Zarzuela (Fest. de Otoño)
Rigoletto. Prod. de l'English National Opera.
 Dir. esc.: Jonathan Miller. 18 d'octubre (Fes-
 tival de Otoño, funció única).

ESTATS UNITS

Nova York: Metropolitan Opera House.

Madama Butterfly (Puccini). 5, 9, 26
 d'octubre; 1, 4, 19, 24, 27 de novembre; 1, 16,
 30 de desembre. Int: Watanabe/Spaccagna/
 Soviero, Leech/Farina, Gallo/Josephson/
 Allen. Dir: Badea.

Fidelio (Beethoven). 2, 7, 11, 15, 23 d'octubre;
 4, 7, 10, 15, 18 de desembre. Int: Benackova/
 YahrEvans, McLaughlin/Donath, Lakes/
 Baker/Jones/Heppner, Hale/Wlaschiha, Plis-
 hka/Sotin/ Rootering, Stewart/Held. Dir:
 Michael.

La flauta màgica (Mozart). 4, 8, 18, 30
 d'octubre; 3, 6, 13, 14, 16, 27 de novembre.
 Int: Upshaw/McNair, Carter/Welting, Heil-
 mann/Lopardo, Oswald/Hemm, Stewart/
 Held, Sotin/Halfvarson. Dir: Levine.

Tosca (Puccini). 2, 6, 9, 12, 16, 20, 23
 d'octubre. Int: Guleghina/Martin, Domingo/
 Ivanov, Milnes/Mazurok/Morris, Loup/Ca-
 pecchi. Dir: Rudel/Badea.

Stiffelio (Verdi). 21, 25, 28 d'octubre; 1, 6, 10,
 13 de novembre. Int: S.Sweet, P.Domingo,
 Chernov, Plishka/Wells. Dir: J.Levine.

La bohème (Puccini). 29 d'octubre; 8, 12, 17,
 20, 23, 27, 30 de novembre; 9, 13, 18, 24 de
 desembre. Int: Villarroel/Hong, Nebblet/Ge-
 yer/Soviero, Leech/LaScola/Farina, Noble/
 Robertson, Croft. Dir: Rizzi.

Rusalka (Dvorák). 11, 15, 18, 22, 26, 29 de
 novembre; 3, 8, 11 de desembre. Int: Benac-
 ková/Geyer, Martin/Flanigan, Zajick, Rosens-
 hein/Heppner, Koptchak/Plishka. Dir: Fiore.

I lombardi (Verdi). 2, 6, 11, 14, 17 de desem-
 bre. Int: Millo/Flanigan, Pavarotti, Beccaria,
 Ramey/Furlanetto. Dir: Levine.

Les Troyens (Berlioz). 16 23 de desembre. Int:
 Pollet/Yahr/Ewing, Lakes, Kaasch, Li, Hamp-
 son, Croft, Plishka. Dir: Levine.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). 22, 25, 28 de

desembre. Int: Swenson, Mentzer/Hanslowe, Lopardo/Olsen, Hampson/Chernov, Dara/Loup, Rootering/Ghiaurov. Dir: Rizzi.

FRANÇA

Avinyó: Opéra

La Damnation de Faust (Berlioz) - v. concert. 27 i 28 novembre.

Int. B.Uria-Monzon, J.P.Furlan, A.Vernhes. Dir.: F.X.Bilger.

La Vie parisienne (Offenbach) - 19m, 23, 26m, 31 desembre, 1 i 2m de gener '94. Int.: S.Gari, M.Trempont, N.Fournié. Dir: Y.Leenart

Lió : Opéra de Lyon

Rodrigue et Chimène (Debussy) - 30 setembre. J.Bastin, D.Brown, L.Dale. Prod. G.Lavaudant. Dir.: Kent Nagano.

Les contes d'Hoffmann (Offenbach) - nova edició de l'obra. 14, 17, 22, 26, 28, 31 octubre, i també pel febrer. Int. J.Van Dam/ V.Le Texier, B.Balleys, N.Dessay, H.Fassbender, D.Gálvez. Dir.: K.Nagano.

La Station thermale (F.Vacchi). Estrena mundial. 13, 14, 16, 17 novembre. Int.F.André, Fr.Caton, J.Delescluse. Dir.: C.Gibault.

Don Giovanni (Mozart) - 3, 5, 7, 9, 11, 14, 16, 18 desembre. Int.: G.Furlanetto, M.Nakamaru, J.M.Ainsley, C.Lacassagne, V.Pochon, I.Vernet. Dir.: P. Eötvös.

Montpeller: Opéra-Comédie

Le Château des Carpathes (Ph.Hersant). 27, 29, 31m d'octubre. Int. I.Garcisanz, Ch.Bladin, M.Vanaud. Dir. Pascal Rophé.

Così fan tutte (Mozart). 24, 26, 28 novembre. Int. R.Ragatzu, G.Erhard, V.Cangemi, M.Ebberke, B.Kobel, Bruno Praticò. Dir.: J.Loughran.

Les Marionetes de Salzburg oferiran *Le nozze di Figaro* (19 nov.) i *La flauta màgica* (20 nov.) a la Sala Pasteur de Le Corum.

Marsella: Opéra

La forza del destino (Verdi) - 5, 8, 12, 14, 17m octubre. Int.: P.De Vaughn, V.Scuderi, N.Barth, B.Giaiotti. Dir.: Y.Simonov.

Lady Macbeth de Msensk (Shostakovitx) - 12, 14, 17, 20m novembre.

Int.: O.Stapp, D.Petkov, S.Kale, J.Trussel. Dir.: N.Bareza.

Les Marionetes de Salzburg: *La flauta màgica* (16 novembre).

Orphée aux Enfers (Offenbach) - 26m, 28, 29, 30, 31 desembre. Int.: G.Raphanel, J.P.Fauchécourt, P.Rocca, A.M.Grain, T.Raffalli, J.Fontana. Dir.: Henri Gallois.

París: Châtelet - Théâtre Musical de Paris.

Der Rosenkavalier (Strauss). 24 de setembre - 5 d'octubre. Int: Dresen, Fischer-Dieskau. Dir: Jordan.

París: Opéra Bastille

Les Contes d'Hoffmann (Offenbach) - 9 d'octubre.

Tolosa de Llenguadoc: Théâtre du Capitole

Roméo et Juliette (Gounod) - 26, 28m, 30 novembre, 3, 5m, i 7 desembre. Int.: L.Vaduva, R.Alagna, M.Trempont, P.Thau. Prod. Nicolas Joël. Dir.: Michel Plasson.

La princesa de les czardes (Kalmán) - 23, 24, 25m, 26m, 28, 29, 30 i 31 desembre. Int. A.Holroyd, M.Vaissière. Dir. P.Ethuin.

GRAN BRETANYA

Anglaterra.

Leeds: Grand Theatre.

Tamburlaine (Händel) - 2 d'octubre. Int.: Patricia Bardon, Rosa Mannion, Graham Pushee, Philip Langridge. Dir.: Roy Goodman.

Baa-baa Black Sheep (Berkeley). 13 novembre. E.Hulse, F.Kimm, Ann Taylor-Morley, Malcolm Lorimer/Christopher Dommer. Dir. P.Daniel.

Londres: Royal Opera House, Covent Garden.

L'italiana in Algeri (Rossini). 30 setembre, 4 i 7 d'octubre.

Int.: Howard, Jones, Horne, Corbelli, Raimondi. Dir.: Rizzi.

Madama Butterfly (Puccini). 6 i 9 d'octubre. Int.: D.Soviero, Owens, R.Davies, R.Leggate. Dir. Rizzi.

Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner). 8, 13, 16 d'octubre, 4 i 8 de novembre. Int: Gustafson, Howells, Winbergh, van Der Walt, Elliot, Gillett, Thompson, Crook, Allen. Dir: Haitink.

Mitridate, re di Ponto (Mozart). 15, 18, 20, 22 d'octubre, 1 i 3 de novembre. Int: Orgonaso, Watson, Fugelle, Murray, Kowalski, Ford, Lavender. Dir: Daniel.

Eugene Onegin (Txaikovsky). 21, 25 i 28

d'octubre, 2, 6 i 9 de novembre. Int: C.Malfitano, James, Knight, Walker, Sabbatini, Thompson, Dir: M.Ermler.

La flauta màgica (Mozart). 1^a rep. 15 de novembre. Int: Jo/Mei, Roocroft/Mannion, Olafimihan/Barclay, Russell/Pritchard, Jones/Howard, Wyn-Rogers/Lea, Streit/Lippert/Winbergh, Leggate/Greager. Dir: Parrot/Syrus.

Tosca (Puccini). 1^a rep. 4 de desembre, Int: Tomowa-Sintov, Cupido, Egerton, Leiferkus, Garret, Hall, Beesley/Earle. Dir: Downes.

HOLANDA

Amsterdam: De Nederlandse Opera.

Orfeo ed Euridice (Gluck) - versió original italiana. 4, 7, 10, 12, 15, 18, 21, 24, 27 octubre. Int.: Brian Asawa, Ch. Delze.

L'incoronazione di Poppea (Monteverdi) - 7, 10, 14, 16, 19, 22, 25, 28 i 30 novembre. Int.: C.Haymon, B.Balleys, N.Liang, M.Chance, C.Colombara, D.Visse. Dir.: Ch. Rousset.

La traviata (Verdi) - 1, 4, 7, 10, 13, 18, 19, 22, 25, 27 i 30 desembre. Int.: D.Riedel, D.Kuebler, L.Girón-May. Dir.: G.Jenkins

ITÀLIA

Catània: Teatro Bellini.

Il pirata (Bellini). Festival bellinià. 30 de setembre.

Don Carlo (Verdi). 31 d'octubre; 2, 5, 7, 9, 11 de novembre. Int:

A.Tomowa-Sintow, G.Dimitrova, J.Aragall, P.Coni, R.Raimondi, V. von Halem, C.Striuli. Dir.: Andrea Licata.

La Medium (Menotti)/*El castell de Barbablava* (Bartók). 3, 5, 7, 9, 12, 14 desembre. Int. V.Cortez (Medium); F.Struckmann, Ruth Engert (Barbablava) Dir. H.Graf.

Florència: Teatro Comunale

Così fan tutte (Mozart) - 29 setembre, 2, 4, 6 octubre.

Simon Boccanegra (Verdi) - 10, 13, 18, 20, 23, 26 novembre.

La bohème (Puccini) - 13, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23 desembre.

Venècia: Gran Teatro La Fenice.

Der Rosenkavalier (Strauss). 31 d'octubre; 3, 5, 7, 10, 12 de novembre. Int: Lott, von Otter, Korn, Bonney. Dir: David.

PORTUGAL

Lisboa: Teatro São Carlos.

Khovantxina (Mussorgski). A càrrec del T.Kirov de St.Petersburg, 12, 15, 18 d'octubre.

El gall d'or (Rimski-Korsakov). A càrrec del T.Kirov de St. Petersburg. 13 i 16 d'octubre.

El Príncep Igor (Borodin). A càrrec del T.Kirov de St.Petersburg, 14 i 17(m) d'octubre.

Concerts de Marilyn Horne: 29 i 31 d'octubre.

Falstaff (Verdi). Elsa Saque, Sarah Walker, Sylvia Corbacho, Josep Bros, Joan Pons. Dir. Nello Santi.

SUISSA

Ginebra: Grand Théâtre.

Carmen (Bizet). 15, 18, 20, 23, 26, 29; 2 d'octubre. Int: Racette, Graves, Moser, Grimsley. Dir: Bertini.

La Cenerentola (Rossini). 6, 9, 11, 14, 16, 19, 21 de novembre. Int: Fischer, Larcher, Blake, Corbelli, Chausson. Dir: López Cobos.

La flauta màgica (Mozart) 14-18, 20-23, 26-28 de desembre. Int: Wolf, Halgrimson, Brown/Koslowska, Kitchen, Dawson/Webster, James, Croop. Dir: Jordan.

Zuric: Opernhaus.

Falstaff (Verdi). 23 d'octubre. Int: Popp/Ghazarian, Rey, Kaluza, Remmert, Macias, Corman, Vogel, Pons, Gilfri. Dir: Santi.

OFERTA DE SUBSCRIPCIÓ

A enviar a l'adreça d'ÒPERA ACTUAL
Comte d'Urgell, 9, entl. A
08011 - BARCELONA

Tal com ja vam fer l'any passat, la nostra revista ofereix la possibilitat de fer la subscripció amb una sèrie de discs compactes de regal.

Subscripció per 1 any: 4 núms. per 2.600 ptes. amb una òpera de regal a triar lliurement entre:

- La bohème*
 Il barbiere di Siviglia

Subscripció per 2 anys: 8 núms. per 5.200 ptes. amb totes dues òperes de regal.

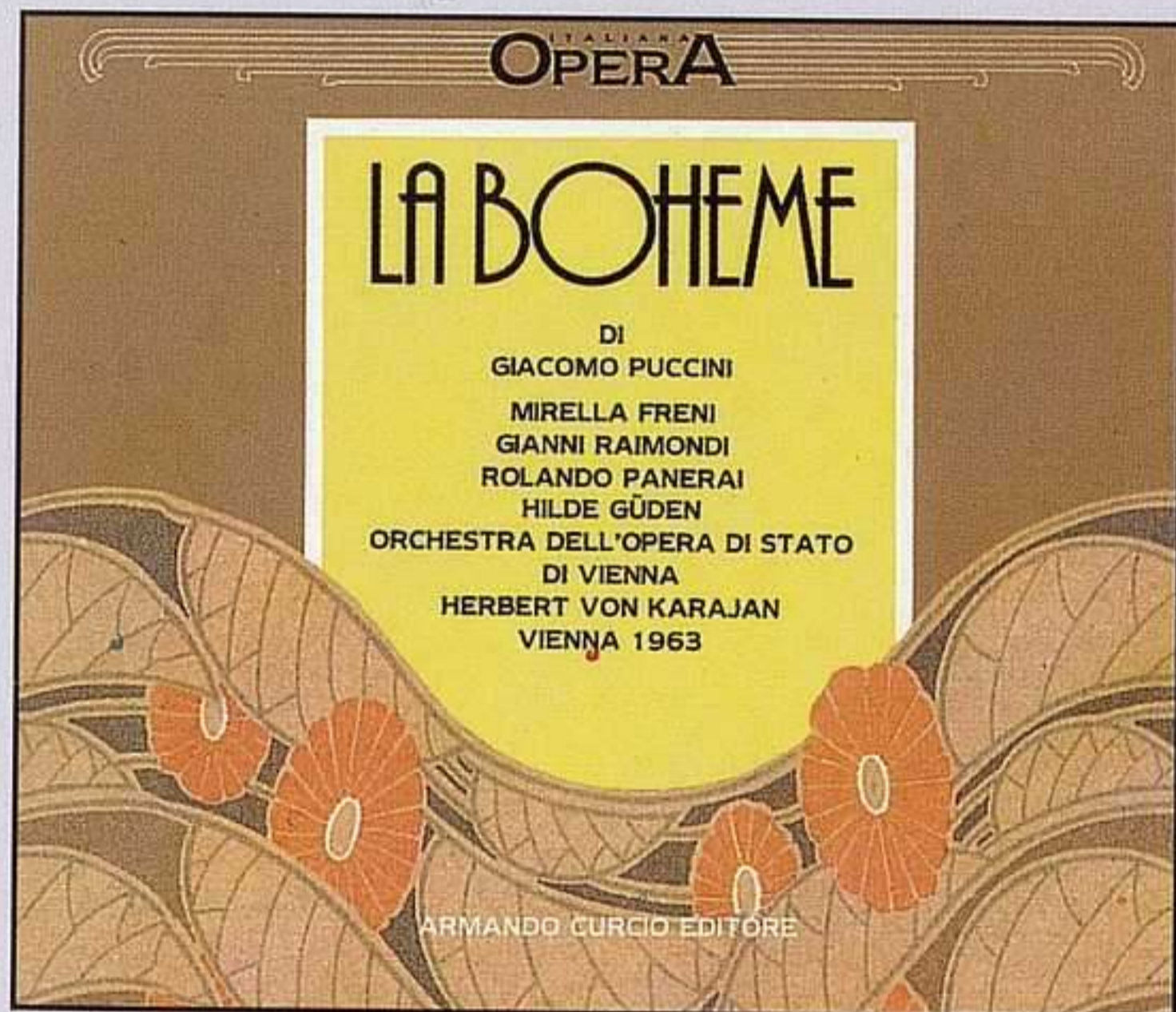
A partir del núm. (si es deixa l'espai en blanc, serà a partir del proper número publicat).

Nom i cognoms:

Adreça: Telèfon:

Població i prov.: C.P.:

Signatura



Les despeses de tramesa estan incloses en aquest preu, sempre que sigui dins del territori nacional. Per tramesa de discs a l'estranger, cal afegir-hi 400 pessetes.

PAGAMENT: Envieu aquesta butlleta o fotocòpia signada, amb un xec a nom d'ÒPERA ACTUAL, S.L., Comte d'Urgell, 9, entl. A, 08011 - BARCELONA, o ingresseu l'import directament a la CAIXA DE CATALUNYA, compte nº 2013.0622.0200130363, i adjuntar-hi fotocòpia del resguard de l'ingrés. Per a qualsevol consulta, podeu trucar al núm 426.42.26 de 10 a 14 h.

Una pàgina d' història europea.

Allegro assai

237 SOLO Bariton *f*

Freu.de, Freu - de, Freu.de, schö.ner

Ob. Clar. *dolce* Fag. Cor. Archi pizz. *pp* Clar. I

242

Göt.ter.fun.ken, Toch.ter aus E - ly - si.um! Wir be.tre.ten feu.er.trun.ken,

Clar. I Ob. I

247

Himm.li.sche, dein Hei.lig.tum! Dei.ne Zau.ber bin.den wie.der, was die Mo.de

252

streng ge.teilt, al - le Men.schen wer.den Brü.der, wo dein sanf.ter Flü.gel weit.

dolce Legni

Bosch & Butz

publicado por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Som a l'any 1823. Ludwig van Beethoven escriu les darreres pàgines de la seva novena simfonia. Supera la seva tràgica sordesa i ofereix al món una joia de la música. Una obra mestra d'envergadura universal. No en va, el Consell d'Europa va escollir a l'any 1972 el 4rt. moviment d'aquesta Simfonia com a himne europeu oficial. En un futur no massa llunyà, la història d'Europa s'enriquirà amb noves pàgines. El mercat únic europeu està present a les

nostres ments, fent-se ressò de l'himne del genial compositor. Tanmateix, per als nostres clients, aquesta música no té res de nou. Des de fa alguns decennis, estem representats, a través de les nostres pròpies Societats, en els principals països de la CE, i orquestrem solucions internacionals en diferents idiomes per als seus problemes d'assegurances amb serveis com les nostres noves pòlisses europees, per exemple. Li ho podem assegurar.

winterthur